

ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO

Introducción a la Literatura Comparada (Ayer y hoy)

MARGINALES
TUSQUETS
EDITORES

CLAUDIO GUILLÉN

ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO

Introducción a la literatura comparada

EDITORIAL CRÍTICA
Grupo editorial Grijalbo
BARCELONA

Diseño de la colección: Enric Satué

ISBN: 84-7423-254-6
Depósito legal: B. 4.777-1985
Impreso en España
1985. — Novagràfik, Puigcerdà, 127, 08019 Barcelona

Por
Harry Levin
y
René Wellek,
con toda gratitud

PRÓLOGO

Esta presentación de los temas que ocupan, y de los problemas que inquietan, a los estudiosos de Literatura Comparada se remonta a las conferencias que pronuncié en enero de 1980 en la Fundación March de Madrid. Recuerdo aún con gratitud la amabilidad con que José Luis Yuste y Andrés Amorós me acogieron en aquella ocasión. No mucho después, en marzo de 1982, repetí y amplié esas conferencias en la China popular —Pekín, Jinan, Shanghai—, ante públicos infatigables. Recuerdo aún la extraordinaria capacidad de atención de aquellos jóvenes estudiantes chinos. Y no faltaron otros estímulos, en España y fuera de ella. Había que seguir adelante. Hora era ya, en conclusión, de reunir y expresar en español las cuatro cosillas que uno había aprendido, o enseñado, por esos mundos de Dios.

Roland Barthes, que era un francés meridional y desde luego un gran escritor, dijo una vez que hay que citar a los demás escritores como se cita a un toro. Quien entendía mucho de esto —de citas y de toros— era José Bergamín, que se pasó la vida modelando, inter alia, *y remodelando las palabras ajenas, los giros castizos del idioma, las voces de los mejores creadores. Apelo aquí a tan ilustres padrinos para desagraviar a los lectores a quienes enfade la superabundancia de citas que coinciden en el presente libro. Tratándose de Literatura Comparada, espero que el lector paciente admita que estas citas son funcionales, acaso útiles. La crítica, que también es autobiografía, arranca de una selección personal de citas. Yo he procurado escribir un libro europeo. Ello entrañaba aproximarse de veras a los muchos países de Europa, y asimismo a los de otros continentes, yendo hacia ellos, escuchándolos, entregándose a sus voces mejores, reproduciendo sus palabras precisas. Ahora bien, he intentado traducir en las notas*

los párrafos críticos principales que en el texto van en las lenguas originales (salvo si éstas son ibéricas).

En cuanto a las notas, con ánimo de no abrumarlas, me he atenido al método de las Ciencias Sociales, que consiste en señalar solamente el nombre del autor y la fecha de publicación, relegando a la Bibliografía la indicación completa del libro o artículo en cuestión. Pero tampoco en esto me he pasado de sistemático. Suelo proporcionar a pie de página la información relativa a obras antiguas, ensayos de filosofía y otras disciplinas no literarias, con objeto de ofrecer al final una Bibliografía centrada en el comparatismo y otros géneros de investigación literaria.

Daré sin más tardar, anticipándome al primer capítulo, una definición del comparatista. El comparatista es quien se atreve a molestar, no pocas sino muchas veces, a los amigos y colegas. Una empresa como la presente no podría llevarse a cabo sin consultar a personas expertas en tan diferentes terrenos, lenguas y especialidades. Por fortuna no me han faltado los colegas sabios y generosos, lo mismo en Harvard que en Barcelona. Recuerdo agradecido —y que me perdonen quienes no menciono aquí— a Tibor Klaniczay, Aleksandar Flaker, Y. Vipper; a Jurij Striedter, Richard Sieburth, Wiktor Weintraub, Gregory Nagy, Piotr Steinkeller, Ralph Bogert, Susan Suleiman, Stephen Owen; a Haskell Block, Janice Osterhaven, Ellen Friedman, Paola Mildonian; a José Manuel Blecua (hijo), Alberto Blecua, Mario Hernández, Carmela del Moral; y a mi mujer, Yelena Samarina. Y no quiero dejar de saludar a mis estudiantes de la Universidad Autónoma de Barcelona, que con muy buena voluntad contribuyeron al estreno, durante el curso 83-84, de buena parte de estas reflexiones. Gracias, de todo corazón, a todos.

C. G.

1. PRIMERAS DEFINICIONES

Por Literatura Comparada (rótulo convencional y poco esclarecedor)[1] se suele entender cierta tendencia o rama de la investigación literaria que se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales.

Prefiero no decir, con otros, sin más contemplaciones, que la Literatura Comparada consiste en el examen de las literaturas desde un punto de vista internacional. Pues su identidad no depende solamente de la actitud o postura del observador. Es fundamental la contribución palpable a la historia, o al concepto de literatura, de unas clases y categorías que no son meramente nacionales. Piénsese en un género multisecular como la comedia, un procedimiento inconfundible como la rima, un vasto movimiento, europeo y hasta mundial, como el Romanticismo. De hecho estos términos denotan fenó-

1. Sobre la historia del término, véase R. Wellek, «The Name and Nature of Comparative Literature», en Wellek, 1970, pp. 3-26. J.-J. Ampère dicta en 1832, en París, un curso titulado «Histoire comparative des littératures». Pero la forma pasiva del participio, *comparée*, empleada por Villemain (véase nota 1 del cap. 4), es el engendro poco feliz que las lenguas románicas (italiano, portugués, rumano, español) calcarán; en vez del adjetivo activo que se utilizará en inglés —*comparative*—, en alemán —*vergleichend*—, en holandés, húngaro, ruso, etc. También es sensato que sea el saber o la ciencia quien compare —*vergleichende Literaturwissenschaft*— no el objeto del saber, o sea la literatura misma. En cuanto al uso francés, ténganse en cuenta dos cosas: la aceptación previa de rótulos como *Anatomie comparée*, de Cuvier (1800), o *Grammaire comparée des langues de l'Europe latine*, de Raynouard (1821), o *Principes d'anatomie comparée*, de Ducrotay de Blainville (1822), y en segundo lugar, que persiste hasta el XVIII y principios del XIX el uso de «literatura» en la acepción de «cultura literaria» (así el *Diccionario de Autoridades*, 1726-1739: «el conocimiento y ciencia de las letras»). Voltaire escribe que «Chapelain avait une littérature immense». Así como «anatomía» no designaba el cuerpo humano mismo, sino su conocimiento, «literatura» significaba la ciencia o conocimiento de las letras. Respecto a mi propia definición, advierto que coincido con Hugo Dyserinck, 1972, p. 11: «[wir können] die Komparatistik spezifisch *supranational* nennen».

menos que existen o han existido. Y digo supranacional, mejor que internacional, para subrayar que el punto de arranque no lo constituyen las literaturas nacionales, ni las interrelaciones que hubo entre ellas.

La definición es amplia, holgada y, como tantas definiciones, demasiado sencilla y tal vez un abuso de confianza. Más que nada, invita a seguir reflexionando en torno a unas dimensiones básicas de la historia literaria. Por eso sugiero también que nos hallamos no sólo ante una rama —reconocida como tal, sin duda alguna, y establecida hoy en numerosas naciones y universidades— sino ante una tendencia de los estudios literarios, o sea, una forma de exploración intelectual, un quehacer orientado por inquietudes e interrogaciones específicas. Y las tendencias ¿cómo se definen? ¿Cómo se determina un proceso de determinación? ¿Cómo se deslinda un itinerario abierto, un movimiento inconcluso, una tentativa de superación? ¿Una vertiente de la historia cultural, por fuerza inacabada, de nuestro tiempo?

Acerquémonos a nuestra disciplina sin perder de vista este cariz inicial: la Literatura Comparada como afán, deseo, actividad frente a otras actividades. Deseo, digamos por lo pronto, de superación del nacionalismo cultural: de la utilización de la literatura por vías nacionalistas, instintos narcisistas, propósitos ideológicos. Sueño, desde Goethe, de una «literatura del mundo». (Pero ¿de qué mundo, de qué mundos?) Esfuerzo por desentrañar las propiedades de la comunicación literaria, de sus cauces primordiales, de la metamorfosis de géneros, formas y temas. (Pero la interrogación de los géneros ¿no coincide con la historia de la Poética? Y ¿qué es un tema?) Reflexión acerca de la historia literaria, de su carácter, de sus condicionamientos, de su perfil temporal y posible sentido. Más adelante volveré sobre estas cuestiones. Procuremos por ahora eludir la trampa de las definiciones, tan circulares, tan envanecidas, considerando nuestro asunto menos como un objeto que como un anhelo que ha existido, a lo largo de ya bastantes años, y aspira a seguir existiendo. No puede acentuarse bastante este aspecto dinámico —militante, diría Adrian Marino—[2] o batallador del comparatismo.

2. Véase A. Marino, 1982, *Étiemble ou le comparatisme militant*, y Marino, 1982 *b*, 7: «cette discipline est appelée à adopter une position critique et combative, à s'impliquer directement dans les grandes controverses idéologiques de notre époque...».

De ahí la oportunidad, a mi entender, de la perspectiva histórica que adoptaré en las páginas que siguen. Para esbozar los rasgos propios de la orientación a la que vengo aludiendo, nada más provechoso que recordar orígenes y finalidades, viejos debates y modelos influyentes, alianzas y contradicciones, fases y ritmos cambiantes de desenvolvimiento.

A título previo, sin embargo, y para emprender nuestro camino sin más tardar, trazaré dos bosquejos, el de un talante y el de un problema —ambos, en mi opinión, fundamentales.

2. LO LOCAL Y LO UNIVERSAL

El talante del comparatista, lo que le permite acometer semejante empresa, es la conciencia de unas tensiones entre lo local y lo universal; o si se prefiere, entre lo particular y lo general. Digo local —lugar— y no nación —nacionalidad, país, región, ciudad— porque conviene destacar aquellos conceptos extremos que encierran una serie de oposiciones generales, aplicables a situaciones diferentes: entre la circunstancia y el mundo (los mundos); entre lo presente y lo ausente; la experiencia y su sentido; el yo y cuanto le es ajeno; lo percibido y lo anhelado; lo que hay y lo que debería haber; lo que está y lo que es.

Parece, y es cierto, que estos términos y polaridades pertenecen al campo de la poesía misma. El poeta, dijo Heidegger, resumiendo casi dos siglos de exploración poética, es el «pastor del Ser» (*Hirt des Seins*). Escribe Octavio Paz:

> El arte es irreductible a la tierra, al pueblo y al momento que lo producen; no obstante, es inseparable de ellos ... La obra es una forma que se desprende del suelo y no ocupa lugar en el espacio: es una imagen. Sólo que la imagen cobra cuerpo porque está atada a un suelo y a un momento: cuatro chopos que se elevan del cielo de un charco, una ola desnuda que nace de un espejo, un poco de agua o de luz que escurre entre los dedos de una mano, la reconciliación de un triángulo verde y un círculo naranja. La obra de arte nos deja entrever, por un instante, el allá en el aquí, el siempre en el ahora.[1]

1. Paz, 1983, p. 21.

Y también: «La verdadera vida no se opone ni a la vida cotidiana ni a la heroica; es la percepción del relampagueo de la *otredad* en cualquiera de nuestros actos, sin excluir los más nimios».[2] Del lugar inicial y concreto arranca la fuerza que nos empuja irresistiblemente hacia otros lugares —o quizá fuera de todo lugar, según piensa Claude Esteban (*Un Lieu hors de tout lieu,* 1979):

> Le poète n'a pas d'autre propos que de tenter —et de fixer— un questionnement d'absolu à travers les possibilités que lui offre une langue. Il pressent que cela même qui s'enracine dans le plus circonstanciel d'un destin particulier, d'une terre située, d'un temps immédiat, peut et doit s'exhausser jusqu'aux ramures immenses de l'arbre unique.[3]

¿Árbol de la ciencia también? ¿O de la literatura? Reconozco la ambigüedad de unos planteamientos que abarquen a la vez al escritor y al lector. Pero no tengo por inoportuna tal aproximación de las condiciones de la crítica a las de la literatura: hipótesis de trabajo nada más, que luego habremos de perfeccionar.

La situación en que se encuentra el crítico no es simple ni cómoda. Pues le atraen y solicitan propósitos distintos y muchas veces opuestos. Estas opciones se reducen principalmente a cuatro. Tengamos presentes, en primer término, la distancia que media entre una inclinación artística (el goce de la literatura como arte) y una preocupación social (la obra como acto, como respuesta a las imperfecciones y deficiencias del entorno histórico del hombre). La diferencia, en segundo lugar, entre la práctica (la interpretación de textos particulares) y la teoría (la aclaración, sea explícita o no, de unas premisas y de un orden significativo). En tercer lugar, la distinción entre lo individual (la obra singular, el escritor inconfundible, la originalidad que la literatura escrita y culta hace posible) y el sistema (el conjunto, el género, la configuración histórica, el movimiento generacional, la inercia de la escritura). Y, por último, la tensión entre lo local y lo universal, con la cual se enfrentan especialmente los comparatistas.

2. Paz, 1976, p. 266.

3. Esteban, 1979, p. 43: «no tiene el poeta otro propósito que el de probar —y de fijar— un cuestionamiento absoluto a través de las posibilidades que la lengua le ofrece. Presiente que aquello mismo que hinca sus raíces en lo más circunstancial de un destino particular, de una tierra situada, de un tiempo inmediato, puede y debe encimarse hasta los ramajes inmensos del árbol único».

No se me oculta que estos términos se implican mutuamente. No hablo de opciones de fácil resolución, a favor de tal o cual postura, sino de tensiones, lo repito, que de por sí configuran una disciplina, una estructura interna, convirtiéndose en objeto de estudio. Así comprendemos que el comparatista es quien se niega a consagrarse exclusivamente tanto a uno de los dos extremos de la polaridad que le concierne —lo local— como a la inclinación opuesta —lo universal. Es obvio que especializarse en la nación o nacionalidad es para él tarea insuficiente y, en la práctica, insostenible. Y no es menos cierto que el comparatista tampoco se instala en el mundialismo, el desarraigo, la abstracción exangüe, el cosmopolitismo a ultranza —en una desdibujada visión de las cosas que no refleja ni el itinerario real de la historia literaria ni las coordenadas concretas de la creación poética.

El quehacer del escritor y el del crítico-historiador, en este caso, *tratándose del comparatista, tienen ciertas dimensiones importantes* en común. El filólogo que se limita a familiarizarse con lo escrito en su lengua natal, por motivos profesionales o personales, poca o ninguna semejanza guarda con un Virgilio, un Quevedo, un Goethe, un Vjačeslav Ivanov, un A. G. Matoš, un Joyce, un Ezra Pound, un Mihály Babits, un Mandelstam, un Carles Riba, un Saint-John Perse o un Czeslaw Milosz.

Pero desafortunado sería olvidarse, por otra parte, de que el propio idioma es el que nos ofrece el más intenso acceso posible —más seguro y más íntimo— a la emoción estética y a la aprehensión de lo que es o no es poesía. Las coordenadas de la experiencia del lector, como las del poeta, según vimos y seguiremos viendo, son múltiples, cambiantes, sucesivas. Momentos hay en que, leyendo por ejemplo a Jorge Luis Borges, lo que llama la atención es su parentesco con Vladimir Nabokov, o su deuda con escritores ingleses y pensadores alemanes, o sus orígenes vanguardistas, que subyacen, al igual que en Pound o T. S. Eliot, una fase posterior, menos turbulenta. Pero en otros momentos las raíces lingüísticas o las lealtades culturales son irresistibles y prioritarias. Y tropiezo por casualidad con un verso del poeta —con cualquier verso, siempre intraducible («In memoriam A. R.»):

El vago azar o las precisas leyes
que rigen este sueño, el universo,

me permitieron compartir un terso
trecho del curso con Alfonso Reyes ...

Y también (el poeta oye las notas de una melodía: «Caja de música»):

¿De qué templo,
de qué leve jardín en la montaña,
de qué vigilias ante un mar que ignoro,
de qué pudor de la melancolía,
de qué perdida y rescatada tarde,
llegan a mí, su porvenir remoto?
No lo sabré. No importa. En esa música
yo soy. Yo quiero ser. Yo me desangro.

¿Cómo puede el hispanohablante medianamente culto leer un libro de poemas nuevo de Borges sin experimentar una delicia elemental, casi biológica, sumergiéndose en las palabras, entregándose al halago de los muchos ecos que una vida entera hace posibles, como condición previa de su evaluación del mágico dominio que el escritor argentino ejerce sobre la lengua castellana? He aquí algo que no conviene olvidar: la ilusión especial con que el buen lector se precipita a conseguir un ejemplar del último libro del gran poeta que escribe en su propio idioma. Pero ese hondo estrato de la geología psíquica del lector responde también —es privilegio de la obra de arte verbal— a las palabras venidas del pasado.

Recuérdese, pongo por caso asimismo, la mañana en que don Quijote y Sancho descubren el mar. Ellos están a punto de llegar a Barcelona, y nosotros al final del libro. El hidalgo y su escudero contemplan admirados el mar: «el mar alegre, la tierra jocunda, el aire claro ...» (II, 61). Resulta, ante todo, que es el día de San Juan. Y el lector español, desde lo más profundo de la memoria, evoca versos populares:

Yo me levantara, madre,
mañanica de San Juan,
vide estar una doncella,
ribericas de la mar ...

Y desde luego:

> Quien tuviera tal ventura
> sobre las aguas del mar
> como tuvo el conde Arnaldos
> la mañana de San Juan ...

El lector es muy dueño —más adelante lo veremos— de ejercer esa libertad que Cervantes de tan buena gana le concede en el prólogo de la primera parte del *Quijote*. Pero al elegir, sin remedio, simplificamos el texto. La orientación de la memoria en estos instantes es parcial y por lo tanto incompleta, frente a las riquezas de la historia literaria. Me refiero a la historia sobre la marcha, *in illo tempore*, la que conocieron quienes participaron en ella. El arte del gran poeta logra reunir y condensar en unas pocas palabras de una sola lengua las consecuencias de una variadísima sucesión de estímulos. El horizonte del gran escritor raras veces es, con todo, solamente nacional. El autor del *Quijote* entendía y estimaba la impalpable ironía del Ariosto, las ideas sobre Poética de Torquato Tasso, los coloquios de Erasmo, las fantásticas aventuras de Amadís de Gaula y de Tirant lo Blanc, las atormentadas églogas de Garcilaso de la Vega, las sátiras de Horacio, las metamorfosis siempre reanudadas de Ovidio —así como los recuerdos de la batalla de Lepanto, del cautiverio en Argel, de la interminable lucha con el Islam en el Mediterráneo. La «incompatibilidad literaria de Cervantes con Lope de Vega»[4] —así resume Bataillon— no deja lugar a dudas. Pero el autor del *Quijote* aprovechó las *Maccheronee* de Teofilo Folengo y el *Viaggio in Parnaso* de Cesare Caporali di Perugia. Ovidio, Garcilaso, Ariosto: el entorno literario de Cervantes es tripartito. Los sistemas literarios que lo configuran son el latino, el español y el italiano (con cuantas obras traducidas de otras lenguas le eran de tal forma accesibles). Se ha escrito mucho sobre la deuda de Cervantes con el *Orlando furioso*; y Francisco Márquez Villanueva pone los puntos muy bien sobre las íes al acentuar hasta qué punto el segundo escritor se aleja del primero: «Ariosto se pierde adrede en la leyenda, pero don Quijote, que la tiene en el centro del alma, se pierde, en cambio, en un mundo real».[5] Y para eso están los

4. Marcel Bataillon, «Relaciones literarias», en J. B. Avalle-Arce, 1973, p. 226.
5. F. Márquez Villanueva, 1973, p. 331.

sistemas literarios, para diferir de ellos, o para romper con ellos, o —como tanto insistieron los formalistas rusos— para marginar los modelos que previamente ocupaban un espacio céntrico. Es evidente e ineludible, pues, el entretejimiento de lo nacional con lo internacional porque de tal índole fue, más que nada, lo que los propios poetas experimentaron, el aire que en su época respiraron, el reto al que hicieron frente. El proceso mismo de la historia literaria, al menos en Europa y América, ha superado siempre las fronteras lingüístico-nacionales o lingüístico-regionales.

En su estudio de las formas de versificación de la poesía hebrea, Benjamin Hrushovski describe la naturaleza específica de la historia literaria hebrea del siguiente modo:

> A Hebrew poet, regardless of his time, was at the crossroads of three lines of development. 1) There was the historical factor common to all literatures: the tension between synchrony and diachrony, i.e. trends of the poet's generation as juxtaposed to norms of the immediate past as well as classical works. The other two factors are specific to the geographical and sociological situation of the Hebrew writer: 2) the influence of Hebrew poetry written in other countries; 3) the impact of non-Hebrew poetry of his own time and place.[6]

Cierto es que los poetas hebreos de Roma en el siglo XIII componían en las formas estróficas del Erez Israel bizantino, basadas en el cómputo de palabras y en rimas que no alternaban, frente a la práctica de los poetas italianos que empleaban metros silábicos y rimas alternas, y frente a los poetas de España, que usaban de una arabizada versificación cuantitativa. Es cierto que finalmente aquellos judíos romanos adoptaron el metro hispanohebreo para redactar sonetos a la manera italiana. Todo esto lo aclara el estudio de Hrushovski (por lo demás, espléndido), al propio tiempo que nos hace pensar que los judíos y los *goyim* son, desde tal ángulo, poco menos que hermanos.

6. B. Hrushovski, 1972, p. 1.198 *a*: «El poeta hebreo, fuera cual fuera su época, se hallaba en la encrucijada de tres líneas de desarrollo. 1) Había el factor histórico común a todas las literaturas: la tensión entre sincronía y diacronía, o sea las tendencias de la generación del poeta yuxtapuestas a las normas así del pasado inmediato como de las obras clásicas. Los otros dos factores son específicos de la situación geográfica y sociológica del escritor hebreo: 2) la influencia de la poesía hebrea escrita en otros países; 3) el efecto de la poesía no hebrea de su propio tiempo y lugar».

Es erróneo tener presente, como modelo o imagen del gran escritor, a quien encaja perfectamente en el homogéneo entorno cultural que le rodea, ciñéndose a una sola lengua, un sistema literario único, unos procedimientos cerrados de versificación, un círculo social suficiente. Quizá pueda ello decirse del más grande de los poetas modernos —Shakespeare— en lo que toca a la versificación, pero no a su deuda con un Plutarco o un Montaigne. Y por otra parte, son incontables los escritores de primer orden que salieron del ámbito de su cultura natal, entrando así en contacto con formas extrañas y temas nuevos, o erraron, curiosos, expulsados o autoexiliados, de lugar en lugar. Acabo de recordar lo archisabido, que la obra de Cervantes es inconcebible sin su inmersión, física y literaria, en Italia. Lo mismo de elemental sería glosar, con motivo del destierro de Dante, aquel momento en que Virgilio y el poeta-protagonista llegan al pie del monte de Purgatorio y unas almas, que aterrizan ahí, les piden instrucciones para el camino (*Purgatorio*, II, 61-63):

> E Virgilio rispuose: «Voi credete
> forse che siamo esperti d'esto loco;
> ma noi siam peregrin, come voi siete».

Pero no cabe tocar ahora el tema del exilio. Baste con inducir aquí, concisamente, dos ejemplos.

El primero, del centro de Europa, donde la superposición o vecindad de culturas es muchas veces la norma. Decisiva fue la contribución de Ján Kollár, que con su ciclo de sonetos amorosos, *La hija de Eslava* (*Slávy dcera*, 1824), escrita en Pest, y con sus otros escritos, forjó no sólo la poesía eslovaca moderna sino la concepción militante del paneslavismo.[7] Era Kollár el pastor luterano de la comunidad eslovaca de Pest, o sea realizó su obra rodeado de otras comunidades, de lengua húngara o alemana principalmente. Mi segundo ejemplo no sorprenderá a mis lectores: Rubén Darío, que (como Garcilaso durante el Renacimiento) renovó completa y genialmente no sólo las formas y el lenguaje de los poetas modernos de lengua española, inconcebibles sin él, sino su modo mismo de sentir la palabra poética. «Era un escritor osmótico» —resume Enrique Anderson Imbert.[8] Lo que Nápoles sería para Cervantes y Garcilaso,

7. Véase J. M. Kirschbaum, 1966; y Hana Jechová, 1982, pp. 146, 311.
8. Anderson Imbert, 1967, p. 81. Véase también Arturo Marasso, 1941.

París lo fue sin duda para Rubén Darío, salvo en un grado aun mayor, pues Francia —actuando de *intermédiaire*, como dirán los comparatistas— le introducía también a Grecia, a Roma, a las culturas mediterráneas. En París, capital de capitales, en 1893, Rubén contaría luego, «había visto al viejo fauno Verlaine, sabía del misterio de Mallarmé, y era amigo de Moréas».[9] Y habría que mencionar a muchos más: a Banville, Catulle Mendès, Laurent Tailhade, Rémy de Gourmont (*Le Latin mystique*), Huysmans (*La Cathédrale*); y Poe; y Dante Gabriel Rossetti; y D'Annunzio. Todo lo cual enriqueció enormemente sus procedimientos de versificación, como por ejemplo el retorno al hexámetro latino, que Rubén defiende en el prólogo de *Cantos de vida y esperanza* (1905). Nacido en un país pequeño de Centroamérica, Rubén no cesó de visitar las naciones —Chile, Argentina, España, Cuba, y varias más— donde en circunstancias muy diferentes otros poetas cultivaban la misma lengua. Judío errante, en suma, si se me permite la expresión, Rubén Darío realizó su destino de escritor americano. Creado a imagen y semejanza del escritor europeo, el poeta latinoamericano necesita apartarse de su condicionamiento histórico para poder, liberado, volver a sus raíces —que incluyen las culturas indígenas, la poesía náhuatl, los ritmos africanos. Es lo que explica Octavio Paz:

> La experiencia de estos poetas y escritores confirma que para volver a nuestra casa es necesario primero arriesgarnos a abandonarla. Sólo regresa el hijo pródigo. Reprocharle a la literatura hispanoamericana su desarraigo es ignorar que sólo el desarraigo nos permitió recobrar nuestra porción de realidad. La distancia fue la condición del descubrimiento ... Neruda tenía que escribir *Tentativa del hombre infinito*, ejercicio surrealista, antes de llegar a su *Residencia en la tierra*. ¿Cuál es esa tierra? Es América y asimismo Calcuta, Colombo, Rangún ... Un libro del poeta argentino Enrique Molina se llama *Costumbres errantes o la redondez de la tierra*.[10]

Ninguno insiste más que Gabriel García Márquez en la peculiaridad de la realidad latinoamericana, pero ahora entendemos mejor lo que hacía falta para poder reinventarla; y suyas son las palabras: «mi

9. Cit. por Anderson Imbert, p. 58.
10. Paz, 1967, pp. 16, 18.

maestro William Faulkner». Me atrevo a pensar, humildemente, que el comparatista —pastor de poetas— tiende a parecerse al escritor. A lo largo de los siglos los escritores mismos, según se sabe desde la *Poética* de Aristóteles, son quienes sin duda han sentido más profundamente la tensión entre lo particular y lo general; o si se prefiere, entre lo local y lo universal.

3. LO UNO Y LO DIVERSO

No tocaré el problema anteriormente anunciado sino de forma preliminar y tentativa, proponiéndole a mis lectores. Más que de una premisa de los estudios comparativos se trata de un horizonte —el del crítico e historiador esta vez—, una condición de la cultura moderna, un tema de reflexión final. Aludo a algo como una inquietud y un ámbito de pensamiento que dieran todo su sentido a la polaridad de lo local y lo universal: el debate entre la unidad y la multiplicidad; o si se prefiere, entre monismo y pluralismo. Recurriré, para concitarlo, a dos citas diferentes.

Escribe Borges en *Otras inquisiciones*: «Cabe sospechar que no hay universo en el sentido orgánico, unificador, que tiene esa ambiciosa palabra».[1] Adviértase que Borges no dice mundo sino universo, o sea un mundo no esencialmente desunido o diverso sino considerado como totalidad integrada y unificada. Son palabras que de buenas a primeras chocan o hasta irritan, quizá por el uso del giro negativo —«no hay universo»—, siendo así que lo sorprendente sería más bien sostener la idea contraria. La experiencia de la multiplicidad es corriente y de fácil acceso a la observación, mientras que el concepto de universo, en su sentido orgánico y unificador, efectivamente, se nos aparece como harto ambicioso desde el momento en que no nos ceñimos a las leyes de las ciencias naturales y tomamos en consideración los hechos históricos, las instituciones sociales o políticas, las creaciones culturales. Y entre éstas, la literatura —cuya unidad es discutible desde el punto de vista de la mayoría de quienes se dedican a estudiarla, sin excluir a los comparatistas.

1. Borges, «El idioma analítico de John Wilkins», en *Otras inquisiciones*, Buenos Aires, 1960, p. 143.

Citaré en segundo lugar unas palabras de Ilya Prigogine, el eminente científico belga, Premio Nobel de Química, pronunciadas en una entrevista de 1979. Recalca Prigogine la importancia del tiempo en las ciencias naturales y concretamente en los sistemas moleculares, cuyo equilibrio es afectado por las bifurcaciones del azar y el influjo de otros sistemas; de ahí la pertinencia del segundo principio de termodinámica: la energía, de transformación en transformación, no cesa de degradarse. A consecuencia de este principio, pregunta el entrevistador, ¿debe creerse que el universo, en su conjunto, y a pesar de su diversidad, de sus éxitos parciales, va hacia un enfriamiento y un fin ciertos? Y responde Prigogine:

> Je ne peux pas vous répondre. Si toutes les choses qui existent son liées entre elles, s'il y a vraiment un univers, alors oui, certainement le deuxième principe s'applique. Mais, au point où nous sommes, je ne suis pas en mesure de vous dire si la notion d'univers a encore un sens.[2]

La revelación de la unidad de la literatura, más allá de las diferencias históricas y nacionales, fue un proyecto romántico. Alejandro Cioranescu lo describe muy bien:

> Germinaba en ciertos espíritus románticos, caracterizados por la excepcional amplitud de su visión histórica, la idea de una unidad de fondo de todas las literaturas, por encima de las fronteras de los pueblos y de sus idiomas. La existencia de una república literaria europea, cuyos ideales comunes parecen haber sobrevivido a todas las vicisitudes de la historia, la presencia de un caudal ideológico más o menos común, hacían pensar a estos escrutadores de los destinos de la humanidad, que por debajo de las formas accidentales de la cultura debía de existir una unidad fundamental, espontánea, y no condicionada por contactos, por intercambios o por casos peculiares de influencia o de imitación.[3]

2. En G. Bonnot, «Le temps retrouvé du professeur Prigogine», *Le Nouvel Observateur* (10 dic. 1979), p. 77: «no puedo contestarle. Si todas las cosas que existen están ligadas las unas con las otras, si hay verdaderamente un universo, entonces sí, ciertamente, el segundo principio se aplica. Pero en el momento en que nos encontramos, no estoy en condiciones de decirle si la noción de universo tiene todavía sentido».
3. Cioranescu, 1964, p. 18.

Esta busca de esencias o de substratos —ideal centralizador, monismo extremo, creencia poco menos que neoplatónica en la existencia de unas formas en las que participasen las manifestaciones particulares de la cultura— inquietará a algunos de los fundadores de los estudios de Literatura Comparada. Así, por ejemplo, Arturo Graf, en su lección inaugural de Turín, de 1876, sostenía la necesidad de «cercare nel vario e nel mutevole il conforme e il constante».[4] Claro está que desde tal ángulo o propósito el historiador de la literatura se aproxima mucho sea al científico puro —descubridor de leyes y regularidades superadoras del tiempo histórico y del acontecimiento singular—, sea a aquellos pensadores y poetas que indagan en las experiencias individuales con objeto de descubrir valores universales y hasta «eternos». Piénsese en el joven Ortega, el de «Teoría del clasicismo» (1907), que postula una sustancia inmanente en el hombre de todos los tiempos y quiere hacer de lo clásico «un concepto sobrehistórico».[5] En el que sugerirá luego que el hombre lleva dentro «toda futura poesía» —un fondo de conocimiento supraindividual que los grandes poetas expresarían: «todo gran poeta nos plagia».[6] Y en el Unamuno de *En torno al casticismo* (1895), enemigo de la distinción entre castizo e internacional, decidido a hallar en la actualidad más viva lo original humano, que «es lo originario, la humanidad en nosotros», la «tradición eterna» que perdura en el presente, sedimento de afanes y verdades bajo el oleaje del tiempo.

Ahora bien, la historia de la literatura (y la crítica literaria: los dos términos son desde luego indivisibles)[7] tiene su propio carácter y acomete empresas específicas. El investigador de poesía no puede ni debe confundirse con el científico, ni con el filósofo, ante todo en lo que se refiere a las dimensiones temporales e individuales de su objeto de estudio. La Literatura Comparada ha sido una disciplina resueltamente histórica; y los comparatistas más responsables de hoy tienen toda premisa sobrehistórica o intrahistórica por presurosa, vana, inaceptable. Toda postura, además, de linaje idealista —neo-

4. Cit. por Cioranescu, p. 23.
5. J. Ortega y Gasset, «Teoría del clasicismo», en *Obras completas*, Madrid, 1953[3], I, p. 71.
6. Véase G. de Torre, 1957, p. 39; el artículo de Ortega aparece en *El Sol* (2 febrero 1919); y es expresión que Josep Pla denomina «moment de suprema felicitat» en su *Quadern gris*, Barcelona, 1977, p. 491.
7. Aludo al conocido axioma de René Wellek, véase su *Theory of Literature*, con A. Warren, Nueva York, 1956[2], cap. 4.

kantiana o neoplatónica—, desdeñosa de las diferencias individuales, de la apariencia o superficie de las cosas, está irremediablemente reñida con la crítica de las artes —pintura, arquitectura, música, literatura, ballet, cinematografía, etcétera. En estos sectores culturales sería absurdo pasar por alto la forma singular, la realización vivida, la percepción sensorial y sensual sin las cuales una obra de arte se desvirtúa y desvanece. No hay más cera, en efecto, que la que arde. No cabe borrar, como proponía Arturo Graf, lo vario y lo mudable, sin suprimir también el placer del espectador o del lector.

Creo que no es preciso insistir en observaciones tan elementales. No nos es dado eliminar ni la diferencia individual ni la perspectiva unitaria; ni la emoción estética singular ni la inquietud integradora. La tarea del comparatista es de orden dialéctico. Por ello dije que lo que la caracteriza es la conciencia incesante de un problema. Pues la investigación de relaciones dialécticas conduce al enriquecimiento progresivo de nuestra percepción de sus elementos constitutivos. Por una parte, no todo es individualidad en esa isla encantada que es la obra literaria (o incurriríamos en un formalismo ingenuo). Y aun es más obvio, por otra parte, que aquello que pueda surgir ante nosotros como dimensión o componente universal de la historia literaria, o de ese maremágnum siempre cambiable y renaciente que llamamos la literatura, no es premisa acabada, de fácil admisión, sino más bien una hipótesis de trabajo, menesterosa de comprobación, de análisis, y de un acervo de saberes muy superior al que hoy poseemos. Nos encontramos, más que nada, ante un proyecto, un deseo, inspirado por un conjunto de problemas (no poco característicos, a mi entender, del momento actual). Y el genial Fernando Pessoa, de inclinación corrosiva, no estaba lejos de la verdad cuando escribía: «como nunca podemos conhecer todos os elementos d'uma questão, nunca a podemos resolver».[8]

Afortunadamente, los elementos de la cuestión son cada día más numerosos, más variados, más sugestivos. En 1971 tuvo lugar en Formosa el primer Congreso Internacional de Literatura Comparada celebrado en Asia. En él, como en otros coloquios habidos en Hong Kong, Norteamérica y Europa, se han ofrecido, más que datos, planteamientos nuevos, propios de lo que se viene denominando *East/West Studies.* Entre los adelantados hoy por hoy de la Literatura

8. Pessoa, *Livro do desassossego*, ed. J. do Prado Coelho, Lisboa, 1982, p. 175.

Comparada, quienes cultivan desde hace años estos «estudios de Este/Oeste» son probablemente los más audaces, sobre todo desde un punto de vista teórico. Más adelante veremos y comentaremos algunos ejemplos. Baste por ahora con anotar que semejante apertura a las literaturas orientales, no para traducirlas solamente o para especializarse en ellas, perpetuando su apartamiento, sino para integrarlas en un solo saber, o mejor dicho, en un solo interrogar, supone un verdadero cambio cualitativo. Los estudiosos de Este/Oeste —eje horizontal de civilizaciones distantes y distintas— examinan conjuntamente las literaturas de Europa y América, por un lado, y por otro, las de Asia y África —la árabe, las de la India, la China y el Japón, limitándonos a las principales. Hasta ahora ha descollado la atención prestada a la China y al Japón —con especial intensidad a la literatura china, tan antigua, tan rica y al propio tiempo casi totalmente independiente (en mucho mayor grado que la árabe), a lo largo de tantos siglos, de influjos y contactos extranjeros. Esta carencia de relaciones genéticas, de influencias mutuas, es precisamente lo que aviva toda una serie de perplejidades prácticas y teóricas de gran interés. Acerquémonos a un procedimiento como la rima, una forma como el paralelismo, una trayectoria histórica como el desarrollo de la novela. O supongamos, pongo por caso, que nos interese comprender mejor la naturaleza y función de la epístola en verso —uno de los subgéneros, desde Horacio, de la poesía europea. Pues bien, ahora preguntaríamos: ¿ha existido la epístola en la China? ¿En qué épocas, en qué contextos culturales, literarios, históricos? ¿Qué rasgos comunes tiene con la europea? Y de hallarse tales rasgos comunes: ¿cómo valorarlos e interpretarlos? Idénticas preguntas pueden formularse ante manifestaciones comunes de desenvolvimiento histórico, o de pensamiento teórico por parte de los autores de tratados de poética en diferentes civilizaciones. He aquí un terreno en que el diálogo entre la unidad y la diversidad, sin duda alguna, se vuelve vivo y tangible.

Contribuyen a precisar y definir este diálogo dos coordenadas elementales, la una espacial y la otra temporal. Ejemplo extremo de la primera es la longitud Este/Oeste, que separa a civilizaciones remotas, independientes. La dimensión supranacional de un tema queda abundantemente demostrada si abarca semejante longitud. Pero la misma cuestión se plantea si examinamos dos literaturas próximas y sin embargo diferentes, como la catalana y la española. El crítico-

comparatista en ambos casos pone a prueba fenómenos comunes por medio de la contraposición de naciones o nacionalidades diversas. En ambos casos no es indispensable el tiempo histórico para que comiencen a revelarse las diferencias, los contrastes, las omisiones. Cierto que estas revelaciones iniciales son insuficientes. El carácter específico de una literatura nacional, o la existencia de tal carácter, puede darse por supuesto, pero no por entendido a fondo. Y aun más discutible es el tema de alcance general o latentemente «universal» —nada exige más cuidadoso deslinde. De esta suerte la investigación dialógica, si no se estanca o fracasa, ayuda a perfeccionar nuestra inteligencia de todos los componentes bajo consideración. Un ejemplo de tema sería la antología, que comentaré más adelante: criba, principio de continuidad, creadora de cánones, instrumento de autoselección de una literatura. Lo más urgente para el comparatista es cerciorarse de que el tema *existe*, en lo que toca a su supranacionalidad. De ahí la necesidad de esta primera prueba espacial. Preguntamos: ¿cuáles han sido los tipos principales de antología, y qué función han desempeñado no sólo en Occidente, desde Grecia, sino en las culturas no europeas, como la árabe, la japonesa, la china? Y descubrimos enseguida que en estas tres literaturas los florilegios desde un principio fueron importantísimos. No se trata de pura sincronía, casi siempre ilusoria en los estudios humanísticos, sino de la comprobación de una dimensión supranacional, es decir, necesariamente humana. Puede resultar que un motivo, un procedimiento verbal, una institución que tenemos y conocemos nosotros, dentro de nuestro limitado mundo cultural y literario, no es un provincialismo fugaz, un uso local, un capricho contingente, sino propiedad y condición de una realidad mucho más vasta: acaso de casi todas las literaturas. (No hace falta que sean *todas* para romper el cerco de una civilización singular.) Un fenómeno de apariencia modesta como la antología se torna más significativo apenas averiguamos que se halla en cuantiosas culturas. Como la Antropología, y otros saberes afines, la Literatura Comparada amplía decididamente lo que podemos expresar, profundizando en nuestra propia humanidad, cuando decimos: nosotros.

A la par, casi simultáneamente, recurrimos a la coordenada temporal. Ya apuntamos que la Literatura Comparada ha sido una disciplina resueltamente histórica. Si hablo de tragedia o de rima, procuro denotar unas manifestaciones concretas, diversas, surgidas en siglos,

lugares e idiomas determinados. No así ciertos teóricos de la literatura, que se precipitan atolondradamente a afirmar la universalidad de sus esquemas, *ex principiis*, como si de matemáticas se tratara, o de la literatura de la luna. Todo sucede como si estos teóricos desconociesen la inquietud del tiempo, la conciencia del devenir social, al que pertenece toda forma de comunicación. Los comparatistas —y otros colegas del ramo— sí viven y piensan la historia. Pero precisamente por eso tropiezan con los límites del conocimiento histórico o historicista. Y tal vez, con los límites de aquellos temas que se nos aparecían como potencialmente «universales», indivisibles, unos. Un nuevo diálogo se entabla, no ya entre localidad y mundo sino entre devenir y continuidad. Y como suele suceder con los buenos diálogos, cada interlocutor tiene que ceder algo. No todo es devenir, ni todo continuidad. Pues tratándose de literatura escrita, más que de folklore o de mitología, el saber histórico conlleva un proceso constante de diferenciación. Todos los temas —hasta el amor y la muerte— se fragmentan y subdividen. La costumbre, la reiteración, el retorno cíclico ceden el paso al cambio. Cambian no sólo las formas, las palabras y las individualidades sino lo que los hombres y las mujeres sienten, valoran y declaran. ¿Pero hasta *qué* punto? [9]

Si la mudanza de formas y de emociones fuera total, ningún elemento, nacional o supranacional, resistiría al transcurso del tiempo —ni la comedia ni la tragedia, ni el ritmo ni la rima, ni el río ni la flor, ni el tema mismo de la muerte— y toda universalidad sería efímera y engañosa. Tan sólo el cambio sería universal. Hipótesis infructuosa, desde luego, melodramática y destructora, puesto que equivale a la disolución del objeto de estudio, que es la poesía, y de nuestra capacidad para percibirla. Extremo que rehusamos, conscientemente o no, siempre que hablamos de ella, apelando a un substrato de sentido, con motivo de Lorca, de Shakespeare o de Safo. El diálogo continúa, a mi entender uno de los más prometedores de la Literatura Comparada: diálogo entre ciertas estructuras recurrentes o fundamentales que se dan en distintas literaturas a lo largo del tiempo, por un lado, y por otro, el cambio, la evolución, la historicidad —necesaria y deseable— de la literatura y de la sociedad.

Un ejemplo multisecular sería: la literatura del exilio. *L'exil vient de loin ...*, escribía Saint-John Perse. La primera obra es-

9. Véase C. Guillén, 1978 *a*, pp. 533-549.

crita en Occidente sobre el exilio, de que tengamos noticia, la compone Arístipo de Cirene, nacido hacia 435 a.C., que fue discípulo de Sócrates. Diógenes Laercio nos proporciona el título: un diálogo llamado *A los exiliados,* Πρὸς τους Φυγάδας. Unos siglos después Plutarco escribe su tratado *Sobre el exilio.* En la época moderna, de Blanco White a Pedro Salinas, de Mazzini a Silone, de Marx a Thomas Mann, de Mickiewicz a Czeslaw Milosz, los artistas y pensadores desterrados han sido legión. Entre una y otra época, algunos nombres gloriosos son conocidos de todos: Ovidio, Dante, Rousseau. Por una parte, el destierro en nuestros días responde a condiciones especiales (los nacionalismos, la aceleración histórica, el «destiempo», las dictaduras, la expulsión del intelectual como tal). Por otra, muchos rasgos del exilio, visto como cierta estructura social, política y lingüística —o semiótica— se repiten; y también, hasta cierto punto, sus consecuencias literarias. ¿Pero hasta *qué* punto? ¿Qué retos, qué réplicas, qué oportunidades, qué crisis se reiteran? Y ante este problema, ¿cuáles habrían de ser las hipótesis de trabajo del comparatista?

Alguna vez el comparatista se ve obligado a contestar a una pregunta: ¿es la Literatura Comparada una disciplina específica? Creo que ahora podemos ofrecer una respuesta. Supongamos que tres cosas permiten caracterizar una clase de investigación: los temas, los métodos y los problemas. Los temas propios de la Literatura Comparada se distinguen fácilmente: *la novela realista europea* le corresponde sin duda, mientras que *la novela pastoril española* es tarea para hispanistas. Pero esta diferencia, debida al tema considerado como objeto, no satisface y, por ser ante todo lingüística y, diríamos, cuantitativa, parece insuficiente. Lo cual queda más claro si advertimos que los métodos empleados para el análisis de la novela europea y para la española han de ser, en lo esencial, idénticos. Las herramientas conceptuales son las mismas y en ciertos casos, ni siquiera privativas del estudio de la literatura (como la comparación, según aclaraba Benedetto Croce).[10] En resumidas cuentas, y como he tratado de sugerir a mis lectores en las páginas anteriores, lo que infunde vida y carácter propios a la Literatura Comparada es un conjunto de *problemas* —con los que solamente ella puede y quiere encararse.

10. Véase Croce, 1923, p. 71. «Vous ne pouvez juger qu'en comparant», escribía Mme. de Staël en *De la littérature,* véase D. Fanger, 1962, p. 155. Y D. Malone, 1954.

Pensaba Karl Vossler que la idea de unas literaturas reunidas, de una «literatura del mundo» (*Weltliteratur*), de una *Bibliotheca Mundi*, no sería alcanzable sino por medio de un renacer de las creencias religiosas. Deseaba Vossler con fervor ese renacer de la fe.[11] Sin poder ni querer adherirme a tal anhelo, yo sí comparto sus premisas. La historia de la Literatura Comparada, que comenzaré ahora a resumir, pone vigorosamente de relieve el impacto definitivo de aquel gran desmoronamiento que tuvo lugar a fines del siglo XVIII y principios del XIX: el de un solo mundo poético, una sola Literatura —basada en los paradigmas que brindaban una tradición singular, una cultura única o unificada, unas creencias integradoras; y las enseñanzas de una Poética multisecular y casi absoluta. Con el final de la hegemonía de los modelos clásicos, comenta Glauco Cambon, se inició «a process that made a cultural multiverse of what had formerly been a graspable universe».[12] A este multiverso, quiéranlo o no, sépanlo o no, hacen frente todos los críticos e historiadores de la literatura. «Nuestra época, en sus más altos círculos de cultura —decía Amado Alonso a propósito del primer Neruda—, tiene un ahínco de desintegración.»[13] ¿Ahínco? ¿O más bien ámbito, condición general, compartida por críticos y creadores, universitarios y artistas?

«Ya no habrá tragedia ni epopeya —escribe Carlos Fuentes acerca de Cervantes—, porque ya no hay un orden ancestral restaurable ni un universo único en su normatividad. Habrá niveles múltiples de la lectura que sometan a prueba los múltiples niveles de la realidad.» Múltiples niveles de la realidad —formulación feliz— que, en opinión de Italo Calvino, la obra literaria procura reunir o congregar: «L'opera letteraria potrebbe essere definita come un'operazione nel linguaggio scritto che coinvolge contemporaneamente più livelli di realtà».[14] Pluralidad de planos que quizá se corresponda con aquella heterogeneidad del ser que Antonio Machado vislumbraba como réplica al problema del tiempo y del espacio, que la filosofía había considerado como homogéneos. Al concebir el tiempo sin sucesos y

11. Véase Vossler, 1928, p. 203.

12. Cambon, 1979, p. 161: «un proceso que convirtió en un multiverso cultural lo que anteriormente había sido un universo asible».

13. A. Alonso, 1940, p. 2.

14. C. Fuentes, 1976, p. 93; e I. Calvino, 1984, p. 183: «la obra literaria podría definirse como una operación del lenguaje escrito que implica contemporáneamente varios niveles de realidad».

el espacio sin objetos, es decir sin seres, lo que hacemos es suprimir a éstos. Así el tiempo y el espacio «provienen de la radical heterogeneidad del ser. Siendo el ser *vario* (no *uno*), cualitativamente distinto, requiere del sujeto, para ser pensado, un frecuente desplazamiento de la atención y una interrupción brusca del trabajo que supone la formación de un precepto para la formación del otro».[15] Como chispas entre pedernal y eslabón, las relaciones del yo con el otro, escribe Machado en otro lugar, revelan «la incurable "otredad de lo uno" ..., la esencial heterogeneidad del ser».[16]

Tanto es así que el mundo ya no puede reconocerse ni cifrarse, según ciertos poetas modernos, en símbolo alguno. Por ejemplo, Montale: «No se me repita que incluso un mondadientes, / una migaja o una minucia puede contener el todo. / Eso creía yo cuando el mundo existía, / pero mi pensamiento desvaría, se aferra donde puede / para decirse que no se ha extinguido» («L'Eufrate»):

> Non ripetermi que anche uno stuzzicadenti,
> anche una briciola o un niente può contenere il tutto.
> E quello che pensavo quando esisteva il mondo
> ma il mio pensiero svaria, si appiccica dove può
> per dirsi che non s'è spento.

¿Ni microcosmos ni símbolo cabe hallar en un mundo que —parece insinuarnos Montale— ya no existe como coherencia, como cosmos? Ya no se trata de una heterogeneidad de puntos de vista. El pluralismo en cuestión aquí es un pluralismo de seres y no de opiniones.

Llegados a la época moderna no sólo la unicidad de la literatura nacional —que sirvió primero de sustituto y refugio— es una engañifa. Hoy es irreductible la literatura a una tradición única, accesible tan tranquilamente al talento individual, como suponía T. S. Eliot. Es irreductible la historia literaria —al igual que las demás historias— a una sola teoría totalizadora. Es irreductible la literatura a lo percibido por el lector que se ciñe al análisis o a la descomposición de unos pocos textos solitarios. No se rinde la literatura a la angosta mirada del crítico monometódico y monoteórico; ni a la del perito en una sola época, un solo género. Es irreductible la literatura

15. A. Machado, «Los complementarios», en A. y M. Machado, *Obras completas*, Madrid, 1957, p. 1.233.
16. Machado, *Juan de Mairena*, en *ibid.*, XXXVIII, p. 1.134.

a lo que producen y enseñan un puñado de países del Oeste de Europa y de América. Ni puede tampoco reducirse a aquello que cierto momento y gusto tienen por literario y por no literario.

Los formalistas rusos ya mostraron lo que los grandes novelistas de su lengua debían a la novela por entregas y otros géneros subliterarios; como Galdós al folletín, según explicó F. Ynduráin.[17] Andrés Amorós ha puesto de relieve con acierto los rasgos estilísticos que la subliteratura (*Trivialliteratur*) de nuestros días y la literatura mejor tienen en común —«la adjetivación muy culta, el léxico anticuado, los paralelismos y contraposiciones, las metáforas retóricas, las frases lapidarias, la estructura propia del relato tradicional»—, así como los muchos contactos entre las dos. «Parece hoy muy claro que la literatura y la subliteratura —resume Amorós— no son compartimentos estancos, incomunicados, sino que existen muchos canales que las ponen en interrelación.»[18] Según proponía Robert Escarpit, hoy pasa a ser menos significativa la división en naciones que en diferentes clases de comunicación verbal:[19] popular, comercial, oral, rosa, cantada, grabada, universitaria, femenina, propagandística, pornográfica, etcétera. (O en distintas funciones, podría pensarse con Jan Mukařovský: estética, cognoscitiva, informativa, moral, etcétera.) Y no desaparecen, ni mucho menos, las diferencias de género a género, tan alejados a veces los unos de los otros. La novela para muchos es un mundo; para otros, la poesía. Y no digamos el teatro.

Escindida, estrellada, desde fines del siglo XVIII, la literatura se reparte, se dispersa, se disgrega y hasta cierto punto, a pesar de los pesares, se reconstituye; y con las generaciones, los sistemas, las teorías, las historias, las antologías, tiende una y otra vez a reordenarse. Pues —tela de Penélope— sin cesar se procura reunir lo que fue separado, lo que la lectura y el estudio restauran y reconstruyen. Vaivén primordial, este doble movimiento entre la descomposición y la recomposición, la incoherencia y la integridad. Vaivén que los escritores conocen muy bien. No sé de ningún pensador que, en más de una ocasión, haya iluminado mejor esta coyuntura que Octavio Paz:

17. Cit. por A. Amorós, 1979, p. 201.
18. Amorós, pp. 198, 201.
19. Véase Escarpit, 1966 *c*, pp. 195-202. Asimismo se diferencian y subdividen, por supuesto, las acepciones que asume el término tradicional «literatura», véanse Wellek, 1966, y P. Hernadi, 1978.

> Ahora el espacio se expande y disgrega; el tiempo se vuelve discontinuo; y el mundo, el todo estalla en añicos. Dispersión del hombre, errante en un espacio que también se dispersa, errante en su propia dispersión. En un universo que se desgrana y se separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como *ausencia* o *colección* de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega.[20]

Entre las distintas tensiones que he mencionado, ninguna más amplia que la polaridad principal a la que aludo aquí. Tensión entre la integridad del mundo descrito por las ciencias naturales, o abarcado por las tecnologías, y la pluralidad de mundos —sociales, políticos, culturales, psíquicos— en que residimos, en que de hecho vivimos, que de veras conocemos, y que son, o configuran, el horizonte de humanistas y creadores. (Vaivén, según veremos, hermenéutico.)

El novelista —a lo Balzac— aspira a construir mundos unificados (la «diégesis» de los narratólogos, que luego veremos), pero su intuición de la heterogeneidad de lo real hace que muchas veces la novela se subdivida, como indica muy bien T. Pavel, en una pluralidad de «dominios narrativos».[21] Bajtin,[22] que acentuaba con vigor el plurilingüismo del género novelesco, o «heteroglosia» —su multiplicidad constituyente de discursos y estilos—, propone también la noción de «zonas de personajes« (*zony geróiev*):

> La heterología está dispersa igualmente en el discurso del autor en torno a los personajes —creando *zonas de personajes* muy particularizadas. Forman estas zonas los semidiscursos de los personajes, las diferentes formas de transmisión ocultadas por el discurso del otro, las palabras y expresiones dispersas por este discurso, la invasión de elementos expresivos extraños en el discurso del autor (puntos suspensivos, interrogaciones, exclamaciones). La

20. Paz, 1976, p. 260.
21. Véase T. G. Pavel, 1980, pp. 105-114.
22. El paso de las palabras en alfabeto cirílico al alfabeto latino ofrece dificultades y motivos de confusión. A lo largo de este libro se ha empleado habitualmente la transcripción fonética castellana (por ejemplo, Bajtin). En el índice onomástico, además, junto a la transcripción castellana viene registrada la transliteración estándar, de uso cada vez más extendido (como Baxtin), acompañada alguna vez de otras transcripciones fonéticas correspondientes a otras lenguas cuando los autores en cuestión son extensamente nombrados de esta tercera manera (Bakhtin o Bakhtine).

zona es el radio de acción de la voz del personaje, mezclada de una manera u otra con la del autor.[23]

Releamos una de las novelas mejores del siglo pasado, *La Regenta* (1884) de Leopoldo Alas, «Clarín» —desconocida generalmente fuera de España— y advertiremos la relativa autonomía del dominio de Fermín de Pas, del de Ana Ozores, del de los Vegallana, del del casino de Vetusta, del de los obreros de la ciudad. Clarín es el primer gran escritor español que de tal suerte ha manifestado y expresado novelescamente la ausencia de Dios. Su testimonio es representativo, a mi entender, de otras ficciones modernas, narrativas o poéticas, donde se entreveran, se concilian, o entran en colisión la continuidad y la discontinuidad, la integridad y la fragmentación: mundos abiertos, dominios y zonas plurales que se superponen y entrecruzan, multiplicidad de lenguas y culturas, «pluralidad de sistemas en movimiento»,[24] que muchos luchan por componer o por impulsar —desde sus contradicciones— hacia un imprevisible futuro nuevo.

Si la poesía es tentativa por reunir lo que fue escindido, el estudio de las literaturas es un intento segundo, una metatentativa, por congregar, descubrir o confrontar las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos: lo uno y lo diverso.

23. En Tzvetan Todorov, 1981, p. 113: «l'hétérologie est également dispersée dans le discours que tient l'auteur autour des personnages —créant des *zones des personnages* particulières. Ces zones sont formées par le demi-discours des personnages, par les différentes formes de la transmission cachée du discours d'autrui, par les mots et les expressions dispersées de ce discours, par l'intrusion d'éléments expressifs étrangers dans le discours de l'auteur (points de suspension, interrogations, exclamations). La zone est le rayon d'action de la voix du personnage, mêlée d'une manière ou d'une autre à celle de l'auteur».

24. Véase Octavio Paz, «Centro móvil», en Paz, 1973, p. 136.

4. IDEALES ROMÁNTICOS

Sabido es que los estudios de Literatura Comparada, en su sentido moderno, arrancan durante los decenios segundo y tercero del siglo XIX. Lo más palpablemente en Francia. Hay un hito conocido de todos: las conferencias pronunciadas con gran éxito por Abel-François Villemain (1790-1870) en París y publicadas en 1828-1829 con el título *Tableau de la littérature au XVIII[e] siècle* (4 vols.); seguidas en 1830 del *Tableau de la littérature au Moyen Âge en France, en Italie, en Espagne et en Angleterre*, donde se elogia a los «amateurs de la littérature comparée».[1] Pronto aparecerán las obras de los dos sucesores principales de Villemain, Philarète Chasles y J. J. Ampère. El menos interesante de los tres, con mucho, era Villemain, orador brillante, ambicioso, de mentalidad académica y oportunista. Era inminente la gran poesía romántica francesa. El año 1829 publicaba Victor Hugo sus *Orientales*. Lamartine en 1820, sus *Méditations*. En lo esencial, los estudios comparativos propiamente dichos surgen durante el tránsito del siglo XVIII al primer Romanticismo del XIX.[2]

1. «The Name and Nature of Comparative Literature», en Wellek, 1970, p. 10, y G. Vauthier, 1913.

2. Sobre los orígenes de la Literatura Comparada, y en general su historia, véase Ulrich Weisstein, 1968 (citaré la traducción española, 1975 *a*); C. Pichois y A.-M. Rousseau, 1967, cap 1, y A. Kappler, 1976. Weisstein, historiador y cronista número uno de la disciplina, ha publicado un suplemento, 1981, para el período 1968-1977. Es significativa la puesta al día de Pierre Brunel, Pichois y Rousseau, 1983. Es de interés general, y no sólo húngaro, el extenso artículo de György M. Vajda, 1964. Como mis predecesores, yo destaco la inicial contribución francesa, hacia 1830; pero también es cierto que en Alemania y otros países hubo tentativas paralelas. En Holanda Willem de Clercq estudió la influencia de las literaturas italiana, española y alemana en la neerlandesa, *Verhandeling over den invloed welke vreemde letterkunde ... gehad heeft op de nederlandsche taal- en letterkunde*, Amsterdam, 1823.

Tenían que haberse abierto camino, para que fuera posible la Literatura Comparada, la idea de literatura nacional y el sentido moderno de la diferenciación histórica. Es decir, aquellos componentes sin los cuales no son fácilmente concebibles unos fuertes contrastes entre la unidad y la diversidad. Cierto que el concepto de nacionalidad puede significar muchas cosas cuando se aplica a la literatura. Aclaremos que para la crítica el factor teórico es fundamental, como no pocas veces para el poeta, y que a él se debió precisamente, durante siglos, el postulado de universalidad. Aunque las poesías fueran diferentes, y diversos los poemas, y aun cuando los escritores y críticos comenzaban a cerciorarse de ello —Renacimiento, Barroco—, la Poética era y seguía siendo una, indivisible, normativa, imperiosa, totalizadora. Por muy orgullosos que se sintieran los italianos del Cinquecento de un acervo poético que se remontaba a Petrarca y a los sonetistas del *dolce stil novo*, la conciencia de nacionalidad, al igual que el sentido histórico, no afectaba las normas y nociones básicas del arte literario, como los estilos y los géneros poéticos. La unidad de la Poética triunfaba sobre la diversidad de la poesía.

Otro tanto podría decirse de los «paralelos» y otros cotejos tradicionales, frecuentes ya en Roma y la última época helenística, con carácter muchas veces agónico (*certamen Homeri et Hesiodi*, etcétera).[3] En Roma se afianza el concepto, caro a los estoicos, de una *humanitas* que abrazase a distintos pueblos, idiomas y razas. Es frecuente la comparación de Demóstenes con Cicerón: la hallamos en Tácito, en Quintiliano, en el pseudo-Longino. Grecia es ya el primordial objeto comparable, o incomparable.[4] Pero no por ello peligran la integridad de la Retórica, su ejemplaridad, la fuerza incontestable de sus normas. El paralelo entre escritores griegos y romanos ocupa en la *Institutio oratoria* de Quintiliano casi todo un capítulo (X, 1), consagrado, como el resto del tratado, a la enseñanza de un arte único y universal.

El arranque de la Literatura Comparada implicará la profundización en unas diferencias de índole nacional o espacial, como decía antes, y en otras de orden temporal o histórico. Respecto a éstas fue

3. Véase Kappler, 1976, p. 179; y F. Focke, 1923, pp. 327-368.
4. Véase Kappler, pp. 32 ss.; y Wellek, «The Name and Nature ...», en Wellek, 1970, p. 21.

primordial el encuentro durante el Renacimiento con los grandes modelos griegos y latinos, y en consecuencia, el que una época se distanciase de su pasado inmediato, sintiéndose como tal época. La autoconciencia del Renacimiento anunciaba ya un sentido histórico de la temporalidad. También sobresalió la llamada *querelle des Anciens et des Modernes*, con el cotejo de períodos que suponía, y el valor no ya incomparable sino relativo que se asignaba a los poetas más famosos —pleito que el Renacimiento asimismo incubaría, según muestra la temprana aparición en España del curioso diálogo de Cristóbal de Villalón, *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente* (Valladolid, 1539).[5] Finalmente, huelga subrayar que, desde tal ángulo, los dos pensadores decisivos del siglo XVIII fueron Vico y Herder. Una nueva periodización y calificación de la historia, por parte de Vico, basada en saberes filológicos, supera la mera oposición binaria entre antiguos y modernos. Más concreto, Herder no acepta el esquema histórico de Winckelmann, cuya *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) confirmaba la hegemonía del arte griego. Para Herder cesan de ser aplicables al presente, a sus variadas formas culturales, las normas propias de otros tiempos. En cuanto a la diferenciación de carácter nacional, en segundo lugar, no puedo sino señalar aquí unos pocos aspectos de su desarrollo.

Desarrollo, sí, o aun más: invención nueva, original, consciente. «Pour qu'une frontière puisse être dépassée —dice sencillamente Manfred Gsteiger— il faut d'abord que cette frontière existe. Autrement dit: un internationalisme conscient n'est possible qu'en opposition avec un nationalisme conscient.»[6] Téngase en cuenta, en efecto, el crecimiento de un nacionalismo diferente, absorbente, prioritario, avasallador, que lo devora todo: las artes, el pensamiento, la literatura. François Jost lo distingue de las lealtades del hombre medieval, allegado a entornos próximos, concretos:

> Although the Augustan concept of *patria* persisted, especially in smaller autonomous communities, medieval patriotism often consisted mainly of a feeling of attachment to a tribe, to a family and friends, to a native city or village, a valley, a countryside; in brief, the homeland, simply a homestead, was the physical and moral

5. Véase Kohut, 1973; y J.-A. Maravall, 1966.
6. M. Gsteiger, 1967, p. 7.

environment in which old habits would continue to make life easy and pleasant.[7]

Poco a poco tenderán a converger las ideas de nación, de estado, de patria, de idioma nacional, de cultura nacional. Este voraz nacionalismo moderno requerirá un considerable esfuerzo de integración, al que contribuirá sensiblemente la imagen patriótica de la literatura —aunque a menudo se cifre en un solo gran poeta: en un Camoens, un Mickiewicz, un Pushkin, un Eminescu. Añádase que desde el siglo XVII se va atribuyendo mayor precio a la originalidad del escritor (1636: la censura de Corneille por Scudéry con motivo de las *Mocedades del Cid*)[8] y que, en consecuencia, se aquilatan préstamos e influencias. Se advierte un tenaz proceso de profundización en las singularidades nacionales, cuyos momentos principales son de sobra conocidos. Béat Ludwig von Muralt adjetiva agudamente, en sus *Lettres sur les Anglais et les Français* (1725), los rasgos característicos de las dos naciones («les français méprisent le genre humain, parce qu'il n'est pas français»).[9] Huelga citar el brillante preámbulo de Voltaire a su *Essai sur la poésie épique* (1733), titulado «Des différents goûts des peuples»; o las comparaciones propuestas por Johann Elias Schlegel (*Vergleichung Shakespears und Andreas Gryphs*, 1741)[10] no agónicamente, sino con ánimo de comprender y de admirar. Difunden y popularizan el concepto de «carácter nacional», u otras analogías morales y psicológicas, autores como J. J. Bodmer (1741), F. C. Moser (*Von dem Deutschen national-Geiste*, 1765) o J. K. Wezel (1781); y sobre todo quienes, como Wieland (*Das Geheimnis des Kosmopoliten-Ordens*, 1788) y principalmente Herder, evitando excesos patrioteros, procuran despejar el camino de un cosmopolitismo para cuyo recto entendimiento es indispensable la percepción previa de los itinerarios históricos nacionales.

La obsesión nacional y la preocupación histórica se darán cita,

7. Jost, 1974, p. 7: «aunque el concepto augustal de *patria* persistía, especialmente en pequeñas comunidades autónomas, el patriotismo medieval consistió principalmente en un sentimiento de apego a la tribu, a los familiares y amigos, a una ciudad natal, pueblo, valle o comarca rural; en suma, la tierra, sencillamente el lugar propio, era el entorno físico y moral en que las viejas costumbres seguirían haciendo la vida fácil y agradable».

8. Véase Cioranescu, 1964, p. 14.

9. Véase Kappler, p. 81.

10. Véase Kappler, pp. 174 ss.

naturalmente, en el terreno de la literatura, originando las primeras historias nacionales, que por supuesto son las italianas: de Giacinto Gimma, *Idea della storia dell'Italia letterata* (1723), a Marco Foscarini, *Storia della letteratura veneziana* (1752). Es en Italia donde aparece por vez primera la clara conciencia de un patrimonio poético singular y propio, puesto de manifiesto en antologías e historias de la literatura. Al propio tiempo surgen las primeras historias plurinacionales, desde las que se reducen a yuxtaponer saberes y enumeraciones relativas a varios pueblos —como *Della storia e della ragione d'ogni poesia* (1739) de Francesco Saverio Quadrio— hasta las que proponen dimensiones y géneros comunes, como el *Discorso sopra le vicende di ogni letteratura* (1760) del abate Carlo Denina, y sobre todo los siete volúmenes, publicados en Parma por un jesuita valenciano, Juan Andrés, bajo el título *Dell'origine, progressi e stato attuale d'ogni letteratura* (1782-1799). Andrés, como los Schlegel más tarde, distingue con vigor entre la poesía griega y la latina. Pero, más que nada, su obra es un vasto intento de clasificación, «with no sense of narrative flow —dice Wellek— and little of continuity».[11] Lo más difícil, para estos historiadores primerizos, era formular unas caracterizaciones nacionales basadas no ya en los «différents goûts des peuples», u otras constantes psico-éticas, sino en verdaderas categorías histórico-literarias.

La Literatura Comparada es un proyecto plausible desde el momento en que, por una parte, hay una pluralidad de literaturas modernas que se reconocen a sí mismas como tales y, por otra, la Poética unitaria o absoluta cesa de ser un modelo vigente. Nos hallamos entonces ante una fecunda paradoja histórica. El nacionalismo ascendente es lo que cimentará un internacionalismo nuevo. Así concluye Joseph Texte a fines del siglo XIX —cuando los estudios comparativos se erigen en disciplina universitaria—, a propósito del influjo de la crítica romántica:

> Elle a suscité d'une part ... un mouvement de chaque peuple vers ses origines, un réveil de la conscience collective, une concentration de ses forces éparses ou égarées pour la création d'oeuvres véritablement autochtones. Elle a provoqué, d'autre part, par un contraste attendu, un abaissement des frontières, une communica-

11. «The Name and Nature ...», en Wellek, 1970, p. 25.

> tion plus libre entre les peuples voisins, une intelligence plus complète des oeuvres étrangères. Elle a été, en un sens, un agent de *concentration* et, en un autre, un agent d'*expansion*.[12]

Concentración y expansión románticas que tan sólo comenzaban a brindar las oportunas respuestas al gran silencio que el concepto neoclásico de cultura —basado en el impacto normativo y la continuidad de una Poética y una Retórica multiseculares— había dejado al desaparecer. La literatura había constituido anteriormente un conjunto estático, regulador, presidido por un ramillete de obras maestras, de dechados, de modelos prestigiosos. He aquí que, con la madurez del siglo XVIII, el vasto edificio se desmorona, que queda resquebrajada, malherida, la vieja unidad o universalidad de las «letras humanas». Todo lo que sucederá después será una réplica a este descalabro sin igual en la historia de la Poética.

Herder lamenta la tendencia a considerar la Retórica como única e inmutable, a confundir la antigua con la moderna (escribe ya en su *Diario* marítimo del año 1769), pues siente que «todo ha cambiado» en el mundo —por ejemplo la «naturaleza» que creó aquel gran drama griego que hoy sería vano imitar.[13] Recuérdese que Herder detesta el racionalismo fácil y superficial de los salones burgueses, la ramplonería mortal de aquellas universidades —cito unas frases de sus *Cartas sobre Ossian* (1773), traducidas por Pedro Riba:

> Nuestros pedantes, que de antemano tienen que compilarlo todo atropelladamente y aprendérselo de memoria para luego balbucearlo de forma bien metódica; nuestros maestros de escuela, sacristanes, semisabios, farmacéuticos y todos los que frecuentan las casas de los sabios, no adquieren, finalmente, sino un lenguaje impropio, indeterminado, como el de los últimos instantes de la turbación de la muerte, como el de los Lancelot de Shakespeare, el

12. J. Texte, 1898, p. 12: «suscitó ésta por una parte ... un movimiento de cada pueblo hacia sus orígenes, un despertar de la conciencia colectiva, una concentración de sus fuerzas esparcidas o extraviadas, para la creación de obras verdaderamente autóctonas. Provocó por otra parte, mediante un contraste esperado, un rebajamiento de las fronteras, una comunicación más libre entre pueblos vecinos, una inteligencia más completa de obras extranjeras. Ha sido, en cierto sentido, un agente de *concentración* y, en otro, un agente de *expansión*».

13. Véase J. G. Herder, «Shakespeare», en *Obra selecta*, trad. P. Ribas, Madrid, 1982, p. 255.

> de los policías y los sepultureros. ¿Qué serían esos sabios en comparación con los salvajes? [14]

Más que al buen salvaje, se alude aquí, efectivamente, al primitivo forjador de fábulas y poesías. Pensemos en Rousseau, en los grandes viajeros y primeros antropólogos. Herder descubre maravillado la universalidad de la facultad poética:

> Esto sería una teoría de la fábula, una historia filosófica de sueños despiertos, una explicación genética de lo maravilloso y fantástico de la naturaleza humana, una lógica de la facultad poética. Aplicada a todos los tiempos, los pueblos, las clases de la fábula, desde los chinos a los judíos, desde éstos a los egipcios, griegos, normandos, ¡qué grande y útil sería! Esto explicaría las burlas de *Don Quijote*, y Cervantes sería a este respecto un gran autor.[15]

Es fundamental y decisiva la apertura a las culturas «primitivas» y a la poesía oral, que prometen un nuevo acceso a la universalidad. En sus *Cartas sobre Ossian*, con una curiosidad y ausencia de prejuicios que aún hoy sorprenden, Herder reúne multitud de testimonios —baladas británicas, sagas y otras obras de bardos y escaldos escandinavos, letrillas letonas, libros de Cadwallader Colden (*History of the Five Indian Nations of Canada*, 1747) y J. F. Lafitau (*Moeurs des sauvages Américains*, 1724), o coplas quechuas traducidas por el Inca Garcilaso.

Prevalecerá, por un lado, la tendencia analítica, lo que Texte llama «concentración»: afirmación de la originalidad o unicidad de cada pueblo, de su esencial «espíritu», «alma» o «genio», y de la

14. Herder, p. 246 de la trad. de Ribas, de «Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker»: «unsre Pedanten, die Alles vorher zusammen stoppeln und auswendig lernen müssen, um alsdenn recht methodish zu stammeln; unsre Schulmeister, Küster, Halbgelehrte, Apotheker und Alle, die den Gelehrten durchs Haus laufen and nichts erbeuten, als dass sie endlich wie Shakespeares Launcelots, Polizeidiener and Todtengräber uneigen, unbestimmt und wie in der letzten Todesverwirrung sprechen —diese gelehrten Leute, was wären die gegen die Wilden».

15. P. 38 de la trad. de Ribas, de «Journal meiner Reise im Jahre 1769»: «das wäre eine Theorie der Fabel, eine philosophische Geschichte wachender Träume, eine genetische Erklärung des Wunderbaren und Abenteuerlichen aus der menschlichen Natur, eine Logik für das Dichtungsvermögen; und über alle Zeiten, Völker und Gattungen der Fabel, von Chinesern zu Juden, Juden zu Aegyptern, Griechen, Normännern geführt —wie gross, wie nützlich! Was Don Quichotte verspottet, würde das erklären, und Cervantes wäre dazu ein grosser Autor». Véase R. S. Mayo, 1969.

manifestación de éstos en creaciones y tradiciones populares, como los romanceros, las baladas, los cantos heroicos. Cada literatura nacional, si lo es, es original. No se trata de decir las mismas cosas con idiomas diferentes (por ejemplo, de repetir los mismos dogmas religiosos o políticos), sino de proteger y estimular concepciones dispares. Pero esta idea de la cultura como mosaico de culturas alberga dialécticamente su antítesis, como ya en Herder el esfuerzo por comprender cómo las diferentes voces se completan mutuamente, se entrelazan, y hacen posible el movimiento de la historia hacia una humanidad más amplia, ancha, tolerante, conocedora de sí misma. Es precisamente el interés herderiano por la poesía popular lo que conduce al descubrimiento romántico de un acervo de motivos y leyendas que resultan ser no locales sino plurinacionales: el folklorismo de los hermanos Grimm, que inauguran el estudio de la peregrinación de fábulas y temas, los comienzos de la Romanística medieval (Fauriel, Raynouard, Sismondi) y las investigaciones de mitología comparada.

Paralelamente, las décadas prerrománticas y románticas darán cabida a distintos impulsos, muy importantes para nuestro tema, de índole sintética e internacionalista. Aunque se presenten muy mezcladas en la práctica, procuraré destacar aquí dos tendencias principales: el afán de conjunto; y el cosmopolitismo.

La actitud cosmopolita o internacionalista revela modalidades básicas de vida o de convivencia, inseparables de las estructuras sociales, económicas y políticas de la Europa de principios del siglo XIX. Ténganse en cuenta la extensión creciente de la industria precapitalista en los inicios de la revolución industrial y el conflicto, en consecuencia, entre el interés local y las conexiones motivadas por el comercio, la tecnología y las ciencias. Estas y otras contradicciones socioeconómicas se unían a las de un espíritu cosmopolita alimentado por los regionalismos predominantes. El primer libro de Joseph Texte se titulaba *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire* (1895). Recordemos que Texte (1865-1900) ocupó la primera cátedra francesa de Literatura Comparada, la de Lyon en 1896. Es significativo que Texte empezase por investigar los orígenes dieciochescos del cosmopolitismo europeo, cuestión que se debatía por aquellos años. Brunetière acababa de lanzar en la *Revue des Deux Mondes* una serie de ensayos batalladores sobre el concepto de literatura europea. En 1884 Georg Brandes había terminado de publicar

su monumental historia de las letras europeas del siglo XIX. El primer volumen de esta historia se llamaba *Literatura de emigrados* y, a propósito de aquel cosmopolita a pesar suyo, el desterrado político (Chateaubriand, Madame de Staël, etcétera), escribía el prestigioso crítico danés que una de las notas más características de la vida europea durante el primer tercio del siglo había sido su internacionalismo: la extensión general de los sucesos culturales, la rápida propagación de los movimientos literarios o filosóficos y la dilatada repercusión de los principales acontecimientos políticos. Joseph Texte en su libro subrayaba la aportación de Rousseau —viajero, exiliado y finalmente apátrida—, el descubrimiento de Inglaterra por Voltaire y otros grandes escritores franceses del XVIII —el del Norte por el Sur— y el ocaso del conocimiento directo de las literaturas antiguas: «Le Romantisme a opposé à l'influence classique, l'exemple de l'Europe non latine».[16] Y Texte definía: «Cosmopolite, c'est à dire las de la domination trop prolongée des littératures antiques».[17]

Apuntaré brevemente algunos aspectos de aquel afán de *conjunto*, o de síntesis, o de sistema, que con notoria frecuencia se advierte en el pensamiento de los críticos y teóricos más representativos de la época. Afán que se deduce muchas veces de la conciencia de la contradicción, primordial en aquellos hombres decididos a derrocar las premisas de todo clasicismo anterior, a ser inexorablemente polémicos. Piénsese en las polaridades caras a Schiller («Ueber naive und sentimentalische Dichtung» es de 1795) o a Goethe; en *Die Lehre vom Gegensatze* (1804) de Adam Müller; y, por supuesto, en Fichte y Hegel. Con acierto resumía De Sanctis: «Studiate tutte le concezioni romantiche, e vi troverete in fondo un'antitesi».[18] En consecuencia, pocos anhelos son más románticos que una gran sed de totalidad, un deseo de experiencia integradora más allá de las contradicciones y dentro del devenir del mundo. Fausto ansía percibir cómo todas las cosas se entretejen en un mismo conjunto —«Wie alles sich zum Ganzen webt». En uno de los fragmentos más famosos del *Athenäum* (n.º 116) de 1798, Friedrich Schlegel vislumbra el devenir de una poesía destinada a ser universal:

16. Texte, 1895, p. 453.
17. *Ibid.*, p. XIV.
18. F. De Sanctis, «Triboulet», en De Sanctis, 1952, I, p. 263.

> Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloss, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen ... Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr eigentliches Wesen, dass sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann.[19]

Bajo el signo de la poesía se expresará de distintas maneras la sed de integración de un mundo descoyuntado, fracturado por el saber histórico y la conciencia de las nacionalidades. La literatura viene a saciar ese deseo. Se busca en las artes, una vez más, el microcosmos, la unidad de una humanidad reconciliada consigo misma gracias al poeta. De ahí la oportunidad de la analogía orgánica o biológica, tan sobresaliente a principios del siglo XIX. Para Oskar Walzel el concepto de organismo será la piedra de bóveda de la visión romántica de la vida.[20] Se piensa que unas mismas leyes rigen la naturaleza orgánica y lo hecho por los hombres —tratándose, en este segundo caso, sea de la obra de arte singular, comparable por sus cualidades unitarias con un ser viviente, sea de vastos conjuntos culturales. Cabanis había afirmado con convicción, en 1802: «C'est sans doute, citoyens, une belle et grande idée que celle qui considère toutes les sciences et tous les arts comme formant un ensemble, un tout indivisible».[21] Sostiene Adam Müller en 1807 que las obras y los géneros son como los miembros y los nervios de un cuerpo hermoso y vasto: «Die einzelnen Kunstwerke und die einzelnen Gattungen wurden wie Glieder und Nerven und Muskelsysteme eines grossen Körpers, jedes für sich in seinen eigentümlichen Funktionen und jedes als

19. F. Schlegel, *Kritische Ausgabe*, ed. E. Behler, Munich, Paderborn y Viena, 1967, I, p. 182: «la poesía romántica es una progresiva poesía universal. Su destino no es sólo volver a reunir los géneros divididos de la poesía y poner la poesía en contacto con la filosofía y la retórica. Quiere y debe, ora mezclar, ora fundir la poesía y la prosa, la genialidad y la crítica, la poesía artística y la natural ... La forma romántica de poetizar se está aún gestando; tal es en efecto su propia esencia, el devenir, sin jamás quedar completada».

20. Véase Walzel, 1912, p. 12.

21. P. Cabanis, *Rapports du Physique et du Moral de l'Homme* (1802), en *Oeuvres complètes*, París, 1824, III, p. 35: «es sin duda, ciudadanos, una idea hermosa y grande aquella que considera todas las ciencias y las artes como partes de un conjunto, como un todo indivisible».

gehorsamer Teil eines schönen und unvergleichlichen Ganzen betrachtet».[22]

Apuntemos también, por último, como fuerzas integradoras, durante los años prerrománticos y románticos, la función transcendental que algunos atribuían a las artes —aparición visible, escribía F. Schlegel, del reino de Dios en este mundo; [23] la modalidad sistemática del pensar en las ciencias y la filosofía, de Newton y Condillac a Kant y Laplace (*Exposition du système du monde*, 1796); y la eficacia de la creencia en el progreso, aplicada desde la *querelle des Anciens et des Modernes* no sólo a los conocimientos científicos sino a las realizaciones artísticas. Visiones positivas, esperanzadas, exaltadas del quehacer pictórico o literario que no poco deben a la independización de la Estética desde mediados del XVIII y, apoyándose en ella, al reconocimiento general de la peculiaridad ontológica de las obras de arte, que ahora se diferencian patentemente de la erudición, las ciencias y otras ramas del saber.

22. A. Müller, *Vorlesungen über die deutsche Wissenschaft und Literatur*, Dresden, 1807[2], p. 44: «las obras de arte singulares y los géneros singulares se consideraron como miembros y nervios y sistemas musculares de un cuerpo extenso, cada uno en cuanto a sus funciones particulares y como parte obediente de un conjunto hermoso e incomparable».

23. «Die Kunst ist eine sichtbare Erscheinung des Reichs Gottes auf Erden», cit. por Wellek, 1955, II, p. 349, n. 61.

5. LAS COMPONENDAS DEL POSITIVISMO

Conocidos son los primeros pasos de la nueva disciplina. Alejandro Cioranescu los describe muy bien en sus *Principios de Literatura Comparada* (La Laguna, 1964, cap. 1). Sobresalen dos preocupaciones, según él, durante los años románticos: la recomposición de la unidad de la literatura (amenazada, como vimos, por el abandono de la Poética tradicional); y el examen de las relaciones de nación a nación. Estas últimas, relativamente accesibles, ocasionan libros y cursos importantes, como los de Abel Villemain, Philarète Chasles, o Jean-Jacques Ampère. Más que nada, los primeros comparatistas son ambiciosos. Embriagados por las posibilidades que se les ofrecen, ningún horizonte les parece lejano.

Chasles (1798-1873), autor de más de cuarenta volúmenes de crítica, anglófilo, pluma aguda y fácil, buen conocedor de España, escribe acerca de Rabelais, Aretino, Shakespeare, Alarcón, Antonio Pérez, Calderón, Carlo Gozzi, Hölderlin, Jean-Paul, Coleridge, Dickens, Oehlenschläger, Turgueniev y muchos más.[1] Su objetivo preferido es la historia intelectual; a la que se incorpora la historia poética. «J'ai peu d'estime —declara una vez— pour le mot *littérature*. Ce mot me paraît dénué de sens; il est éclos d'une dépravation intellectuelle.» [2] Y en el fondo su punto de partida es la idea de carácter nacional. La dialéctica romántica, que acabo de bosquejar, abierta lo mismo al afán de síntesis que a la percepción de las diferencias nacionales, queda mermada o mutilada. Chasles yuxtapone los autores, los países, las literaturas. «L'Allemand doit clarifier son style, le Français

1. Véase A. Levin, 1957 (selección de ensayos de Chasles sobre literatura francesa) y Claude Pichois, 1965.
2. Philarète Chasles, *Études sur l'Antiquité*, París, 1947, p. 28.

le solidifier, l'Anglais le coordonner, et l'Espagnol l'apaiser.»[3] Véase, a título de muestra, su caracterización del inconfundible genio francés:

> Notre pays, on le sait, est le pays sympathique par excellence. La France ne se refuse à rien, pas même aux folies. Elle a des émotions pour toutes les émotions, et sait comprendre toutes les pensées, même absurdes. On l'a vue s'associer, depuis qu'elle existe, à toutes les civilisations ... Cette mission centrale et propagatrice de la France nous détache de tous les peuples, en nous permettant de les comprendre tous.[4]

Jean-Jacques Ampère (1800-1864) prefiere asimismo introducir e interpretar uno por uno los países y los autores, con amplitud no inferior a la de Chasles. Latinista, germanista, se interesa por las literaturas orientales (*La Science et les lettres en Orient*, 1865), o por las escandinavas, o por la checa (*Littérature et voyages*, 1833). Tras su encuentro decisivo con Goethe (que éste comenta en conversación con Eckermann, el 3 de mayo de 1827), Ampère, pensador más fino que Chasles, desarrollará una concepción unitaria de los dos campos que él tiene por fundamentales: *l'histoire littéraire* y la *philosophie de la littérature*.[5] De tal suerte no se frustra su ambición juvenil, expresada en carta a su famoso padre, el físico André-Marie Ampère: «O mon père, mon bon père, ne comprendras-tu pas ma mission comme moi? Faire le tableau de l'histoire de l'imagination humaine, en découvrir les lois, n'est-ce point assez pour remplir la carrière d'un homme?».[6]

No menos ambiciosos, otros historiadores otean literaturas enteras en libros, como dice Cioranescu, pensados «desde arriba para

3. Chasles, *Questions du temps*..., París, 1867, p. 128: «el alemán debe aclarar su estilo, el francés solidificarlo, el inglés coordinarlo, y el español apaciguarlo».

4. Chasles, *Études sur l'Antiquité*, p. 13: «nuestro país, ya se sabe, es el país simpático por excelencia. Francia no se niega a nada, ni siquiera a las locuras. Tiene emociones para todas las emociones y sabe comprender todos los pensamientos, hasta los absurdos. Se la ha visto asociarse, desde que existe, a todas las civilizaciones ... Esta misión central y propagadora de Francia nos aparta de todos los pueblos, permitiéndonos comprenderlos a todos».

5. Véase «De l'histoire de la poésie», en J.-J. Ampère, *Mélanges d'histoire littéraire et de littérature*, París, 1867, I, pp. 3 ss. V. H. Schlocker-Schmidt, 1961.

6. Cit. por H. Haufe, 1935, p. 60: «oh mi padre, mi buen padre, ¿no comprenderás como yo mi misión? Dibujar el cuadro de la historia de la imaginación humana, descubrir sus leyes ¿no basta para ocupar toda la carrera de un hombre?».

abajo».[7] Es «l'ère des grandes constructions»,[8] de difusos panoramas sintéticos que hoy nos parecen prematuros y precipitados. Buen ejemplo de ello es la obra de A. L. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française* (1843, 2 vols.); los ensayos, rápidos y lúcidos, de Saint-René Taillandier en su *Allemagne et Russie* (1856); y E. J. B. Rathery, *Influence de l'Italie sur les lettres françaises, depuis le XIII^e siècle jusqu'au règne de Louis XIV* (1853). Los dos volúmenes de Puibusque ofrecen un «paralelo» a la antigua, no ya entre poetas sino entre literaturas, caracterizadas psico-éticamente: «En Espagne, tout ce qui est passion s'épanche et se colore avec une promptitude qui tient de l'électricité; en France, tout ce qui est pensée se résume et se formule avec une précision qu'on pourrait appeler géométrique».[9] Se trata de un largo ensayo, de una mirada de conjunto, en nada parecida a los estudios analíticos que algunos comparatistas empezaban a cultivar.

Pronto se pasa, en efecto, al examen del autor aislado o de la obra maestra en que se manifiesta y aprieta un haz de influencias: *Shakespeare en France sous l'Ancien Régime* de J.-J. Jusserand (1856), o *Le fonti dell'Orlando furioso* de Pio Rajna (1876), indicios de una orientación científica y del triunfo del estudio de fuentes e influencias, claramente característico de la segunda mitad del siglo XIX. Superior a muchos, el libro de Rajna es un auténtico trabajo de investigación (como el subtítulo indica: *Ricerche e studi*); pero su autor no se pierde en los detalles, puesto que lo que quiere iluminar es la *invenzione* del conjunto del gran poema. Y frente a sus fuentes, lo propio del Ariosto, concluye Rajna, es la *contaminatio* y el embellecimiento.[10]

Es evidente el giro que los estudios comparativos emprenden a partir de más o menos 1850, inaugurando un período en que predominan las teorías y tendencias de corte positivista. «Around 1850 the atmosphere changed completely.» [11] René Wellek subraya dos aspectos de este giro, que no conviene confundir. Predominaba en primer

7. Cioranescu, 1964, p. 21.
8. Pichois y Rousseau, 1967, p. 18.
9. A. de Puibusque, *Histoire comparée des littératures espagnole et française*, París, 1843, I, p. 14: «en España todo cuanto es pasión se explaya y colorea con una prontitud aparentada a la electricidad; en Francia, todo cuanto es pensamiento se formula con una precisión que podría llamarse geométrica».
10. Véase P. Rajna, 1900, pp. 252 ss., p. 608.
11. «The Name and Nature ...», en Wellek, 1970, p. 31.

lugar lo llamado por él *factualism*: el triunfo del dato, del suceso tangible, de los copiosos «hechos» o supuestos hechos. Y en segundo lugar, *scientism*: la fe en la ilimitada pertinencia y aplicabilidad general de las ciencias exactas, sobre todo de las biológicas, para la explicación de la historia literaria, de cómo se produce y cómo cambia la literatura.[12] La psicología de la época —contra la que reacciona Freud— y el naturalismo en la novela acentuarían los orígenes hereditarios de la conducta humana. Gustave Le Bon haría resaltar el contagio de las masas, el determinismo de la *Psychologie des foules* (1890). Nada más propio del momento que la obsesión causal. «Que les faits soient physiques ou moraux, il n'importe —mantenía Taine—, ils ont toujours des causes.»[13] De las tres causas archiconocidas, cuyo conocimiento Taine pedía al iniciar su historia de la literatura inglesa —*race*, *milieu*, *moment*—, la idea de «raza» es, claro está, lo que aquí nos importa, es decir, aquel concepto de nacionalidad que no había sido sino uno de los cimientos de las aspiraciones románticas que acabamos de recordar. La nueva dirección emprendida por el comparatismo venía a significar algo como un repliegue, una retirada o un grave empobrecimiento de esas aspiraciones.

Es interesante observar cómo los comparatistas de fines de siglo, batiéndose en retirada, adaptaron el internacionalismo y el sincretismo románticos a dos tendencias predominantes: la insistencia en la caracterología nacional, y el prestigio de las ciencias biológicas. Se creía que toda literatura existe, respira, crece y evoluciona como un ser vivo, con sus raíces hincadas en cierto subsuelo social y cierta idiosincrasia nacional. Dicho sea otra vez con palabras de Joseph Texte:

> Pour qu'il y ait lieu à des études du genre de celles dont nous parlons, il faut en effet qu'une littérature soit conçue comme l'expression d'un état social déterminé, tribu, clan ou nation, dont elle représente les traditions, le génie et les espérances ... Il faut, en un mot, qu'elle constitue un *genre* bien déterminé dans la grande *espèce* de la littérature de l'humanité.[14]

12. Véase *ibid.*, p. 31. Y Vajda, 1964, pp. 531 ss.
13. H. Taine, «Introduction», *Histoire de la littérature anglaise*, París, 1866, I, p. xv.
14. Texte, 1898, p. 3: «para que puedan surgir estudios del género que aquí comentamos, hace falta en efecto que una literatura sea concebida como la expresión de un estado social determinado, tribu, clan o nación, cuyas tradiciones, cuyo género y cuyas esperanzas representa ... Hace falta, en una palabra, que constituya un *género* bien determinado de la gran *especie* de la literatura de la humanidad».

La literatura de un país era así una variedad biológica, una subespecie de la literatura universal; y al comparatista le correspondía elucidar las fertilizaciones recíprocas y otros injertos que unen esas subespecies y originan sus cambios, hibridaciones y crecimientos. La integridad de los componentes singulares no era dudosa porque una firme convicción existía: la creencia en el carácter original de cada pueblo. Poseedores de esta fe, bastantes historiadores incluso silenciaban la unidad, tan evidente, de la literatura medieval europea. Se ejercía, dicho sea con palabras de Fidelino de Figueiredo, una «espécie de absorvente imperialismo espiritual sôbre o passado».[15] No se percibía por aquel entonces el condicionamiento ideológico del concepto de literatura nacional, ni su ampliación retroactiva: cómo se proyectaban sobre la Edad Media indefensa unos intereses y proyectos decimonónicos. En resumidas cuentas, el nacionalismo y el internacionalismo románticos se reconciliaban a la perfección. La Literatura Comparada reunía todas las cualidades de las componendas y medias tintas.

15. F. de Figueiredo, 1935, p. 16. Y agrega: «Espanha practica-o largamente, quando inclue na *história da literatura espanhola* autores romanos, que nasceram na Hispânia, como os dois Senecas, Lucano, Marcial, Quintiliano, Pomponio Mela e Columela ...». Sobre las supuestas «literaturas nacionales» durante la Edad Media, véase Tibor Klaniczay, 1966, I, p. 189.

6. «WELTLITERATUR»

Bien lejos quedaba así, y desdibujada, la idea de *Weltliteratur.* Archisabido es que el término lo acuñó Goethe en la vejez, en 1827, con motivo de una adaptación francesa de su *Tasso*: «... es bilde sich eine allgemeine Weltliteratur, worin uns Deutschen eine ehrenvolle Rolle vorbehalten ist».[1] («Se está formando una *Weltliteratur* general, en la que a nosotros los alemanes nos está reservado un papel honroso.») No menos ciertos son los orígenes dieciochescos de tal idea: Voltaire, J. G. Hamann, Herder. Era un tópico nombrar la República de las letras, cuyo propósito, según el abate Prévost, sería «rassembler en une seule confédération toutes les républiques particulières dans lesquelles la République des lettres est divisible jusqu'à ce jour».[2] Adviértase que se acentúa de paso la existencia de repúblicas particulares. Efectivamente, para que pudiera surgir el concepto de literatura mundial era preciso descubrir primero su diversidad, es decir, el carácter insuficientemente representativo de cualquiera de sus componentes: lo limitado de las contribuciones de cualesquiera naciones o épocas a dicha cultura. Algo parejo había sucedido en lo que tocaba a la posibilidad de una historia universal. Bossuet en su *Discours sur l'histoire universelle* (1681) no tomaba en consideración sino a quienes llevaban la voz cantante, a su juicio, en el designio de Dios —hebreos, griegos, romanos y franceses. No así Voltaire, que relativiza la fe cristiana en el *Essai sur les moeurs* (1753-1758), abriéndolo a la China, la India, los países árabes.[3]

1. Goethe, «Duvals Tasso», en *Sämtliche Werke,* ed. E. von der Hellen (Jubiläums-Ausgabe), Stuttgart, 1902-1907, XXXVIII, p. 97.
2. Cit. por Adrian Marino, 1975, p. 71.
3. Véase E. Merian-Genast, 1927; y H. Bender y U. Melzer, 1958.

El término es sumamente vago —o digamos más positivamente, demasiado sugestivo— y se presta por lo tanto a muchos malentendidos. Veamos tres de estas acepciones. En alemán la yuxtaposición de dos substantivos puede conceder una función adjetiva al primero de los dos. De tal suerte la amplitud del adjetivo sintético puede llegar hasta a significar que la literatura *misma* es mundial, o que toda la literatura lo es, o que no se trata sino de aquella literatura que es totalmente mundial. ¿Qué se denota con eso? ¿La suma de todas las literaturas nacionales? Ocurrencia desaforada, inalcanzable en la práctica, digna no de un lector real sino de un archivero iluso y multimillonario. El editor más chapucero no ha aspirado a ella.

Sí ha cabido pensar, en segundo término, en un compendio de obras maestras o de autores universales, si por tales palabras se entiende, fijémonos bien, aquellas obras que han sido leídas y apreciadas más allá de las fronteras de sus países de origen: los autores, en suma, consagrados, sea por unos pocos críticos respetados, sea por multitudes de lectores. Bastantes historiadores han sostenido esta opinión, por ejemplo Brunetière al definir lo que era según él la *littérature européenne*: «Les productions d'une grande littérature ne nous appartiennent qu'autant qu'elles sont entrées en contact avec d'autres littératures, et que, de ce contact ou de cette rencontre, on a vu résulter des conséquences».[4] Es europeo, en el fondo, y no digamos mundial, según comentaba Luigi Foscolo Benedetto, lo que ha surtido efecto en Francia. Concepción antipática, a mi juicio, y esnob, que ratifica el éxito, sólo el éxito, y sus causas políticas, efímeras, contingentes. Sería necio historiar así nuestro pasado, destacando al peor Blasco Ibáñez, a Ludwig y Remarque, Vicki Baum y Fallada, Eugène Sue y Paul de Kock, Margaret Mitchell y Harold Robbins, Lajos Zilahy y Emilio Salgari y Corín Tellado. En cuanto a nuestras valoraciones actuales en España, es más importante que Juan Goytisolo admire y comente la *Lozana andaluza* de Francisco Delicado, ignorada en su tiempo, o el *Estebanillo González*, o las cartas de Blanco White. De otra forma nos hallaríamos ante la triste recapitulación de un *status quo* trivial tras otro, basado cada uno en las influencias y los influyentes del pasado, y entre éstos, en los más

4. F. Brunetière, «La littérature européenne» (sept. 1900), en *Variétés littéraires*, París, s. f., p. 23: «las producciones de una gran literatura no nos pertenecen sino por cuanto han entrado en contacto con otras literaturas, y por cuanto, de este contacto o este encuentro, han resultado visiblemente unas consecuencias».

visibles y generalizados. Es lo que Guillermo de Torre, en un ensayo de *Las metamorfosis de Proteo* (1956), denominaba «literatura cosmopolita», que apenas llega a ser literaria en tantos casos. Por desgracia esta concepción colea todavía, como resto y resabio del viejo apego del comparatismo al estudio de influencias.

Pero hay más. Hay una tercera acepción que recorta la segunda, reduciéndola a los escritores de primera o de primerísima categoría. Se propone entonces, más razonablemente, una selección de grandes clásicos universales, «entendiendo por universal —escriben Martín de Riquer y José María Valverde en el prólogo de su *Historia de la Literatura universal* (Barcelona, 1957-1974, 4 vols.)— toda creación literaria capaz de interesar a todos». Las universidades (en Estados Unidos: los *Great Books* de Chicago o de Saint John's, los cursos de *General Education*) y ciertos editores llevan esta postura a la práctica. No pongo en duda sus virtudes pedagógicas. La tarea ciclópea de escribir una historia universal de la literatura ha producido algunos resultados valiosos, como la *Historia* de Riquer y Valverde, más vivaz y próxima a los textos que otras (aunque no sin excluir las literaturas orientales), y los tomazos abrumadores, atiborrados de conocimientos, de Giacomo Prampolini.[5] Pero conviene advertir —o reléase a Etiemble—[6] que las más de las veces el adjetivo «mundial» o «universal» resulta hiperbólico. ¿Es universal la colección de clásicos de «La Pléiade»? No es menos galocéntrica la encuesta dirigida hace unos años por Raymond Queneau, que preguntó a 61 escritores cuál sería su «biblioteca ideal». Como 58 eran franceses, los resultados no sorprendieron a nadie.[7] Y mirando hacia atrás, las perspectivas históricas —es decir, contemplando el pasado desde el pasado— han sido angostas, generalmente, y restrictivas. Ni Dante ni Shakespeare ni Cervantes, para muchos países y lectores europeos, fueron clásicos

5. Véase G. Prampolini, 1959-1961, 7 vols. Sobre las historias universales de la literatura, véase J. C. Brandt Corstius, 1963. Distingue el comparatista holandés entre los panoramas históricos dispuestos por épocas (como el de Riquer y Valverde) y las yuxtaposiciones de literaturas nacionales (los tres vols. dirigidos por Raymond Queneau, 1955-1958, para la Pléiade). No alcanzó Brandt Corstius a ver la meritoria (y bien titulada) *História da literatura occidental*, en ocho tomos, de Otto Maria Carpeaux, 1959-1966. El *Panorama* de E. Martínez Estrada, 1946, es un vivaz ensayo personal.

6. Por ejemplo, Étiemble, 1966, pp. 5-16.

7. Véase *Pour une bibliothèque idéale, enquête présentée par Raymond Queneau*, París, 1956. Claro que estas concepciones de la literatura universal dan de lado o desconocen las literaturas o naciones menos tratadas o traducidas, véanse los comentarios de Ďurišin, 1972, pp. 39-43.

hasta bien entrado el siglo XIX. Alfieri opinaba que en su día costaría trabajo encontrar a más de treinta italianos que hubiesen leído la *Divina commedia.* Reléase en el gran libro de Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina* (1948), el capítulo dedicado a los «Autores leídos en las escuelas» (III, 5), que trae datos inesperados. Como método historiográfico, hay maneras más recomendables de otear el pasado. Y no se nos ocurra suponer que nuestra época es ejemplar. Por muy difícil que sea aprender el húngaro, ¿no es sobrecogedora, incluso en sus traducciones, la calidad de la poesía de Endre Ady (1877-1919)? Sin ir más lejos, ¿por qué no leemos *Max Hávelaar* (1860), la tan amena y poderosa novela del neerlandés Multatuli?

Estas actitudes retroactivas poco o nada tienen que ver con Goethe, que tenía presentes las peculiaridades de su propio tiempo y miraba ante todo hacia el futuro. Tradúzcase más bien, para aproximarse a él, *Weltliteratur* por 'literatura del mundo'. Y téngase en cuenta que Goethe arrancaba de la existencia de unas literaturas nacionales —haciendo posible así el diálogo entre lo local y lo universal, lo uno y lo diverso, que infunde vida desde entonces al mejor comparatismo. Se nos presentan entonces otros tres grupos de significaciones. Es decir, primero: disponibilidad de unos poetas y de unas poesías que pueden ser «del mundo», para todo el mundo. No limitadas a compartimientos nacionales estancos, las literaturas pueden ser accesibles a futuros lectores de un número creciente de países. Se acentúa la universalidad del fenómeno literario. Segundo: obras que en su itinerario real, su aceptación o rechazo por diferentes públicos, críticos o traductores, han ido y venido por el mundo. Se trata de traducciones, de tránsitos, de estudios de recepción, próximos a lo que sería el primer comparatismo francés. Esta temática enlaza con la segunda acepción de mi párrafo anterior, pero sin intenciones normativas, valorativas o antológicas —sin honores ni condecoraciones. Hay puentes edificados de país a país. János Hankiss se preguntó una vez si podía existir una literatura universal en el sentido orgánico, verdaderamente unificado, del término.[8] No hay tal evidencia para la idea a la que ahora aludo, cuya base es pluralista. Y tercero: poemas que reflejan el mundo, que hablan acaso por todos los hombres y todas las mujeres, por lo más profundo, común

8. Véase J. Hankiss, 1938.

o duradero de la experiencia humana. Es la exaltación romántica del poeta, de su imaginación simbolizadora, que puede, como escribía Coleridge, hacernos percibir al Dios cambiante en el río, el león y la llama: «Make the changeful God be felt in the river, the lion and the flame ...». Es el sueño de historiadores como Arturo Farinelli.[9] He aquí, esquemáticamente, tres acepciones de «literatura del mundo», de las que dos son de índole internacional, y una, la última, de carácter más bien supranacional.

En su conversación de 1827 con Eckermann (31 de enero), ve Goethe «cada vez más» que la poesía es «propiedad común», o «patrimonio común» (*Gemeingut*), de la humanidad: «Ich sehe immer mehr, dass die Poesie ein Gemeingut der Menschheit ist». Y que la poesía se manifiesta en todas partes y en todas las épocas, en cientos y cientos de personas —«und dass sie ueberall und zu allen Zeiten in Hunderten und aber Hunderten von Menschen hervortritt». (Herder ya lo había subrayado: los romances, cantares y otras formas conservadas por el pueblo muestran bien a las claras la generalidad de esta «poesía del mundo», *Weltpoesie*.[10] Era la lección del Este de Europa, desde Letonia hasta Servia. Vuk Karadžić, establecido desde 1813 en Viena, había comenzado a publicar sus colecciones de poemas populares servios, con éxito extraordinario.) Las traducciones y el aprendizaje de lenguas extranjeras hacen que los escritos de los grandes poetas puedan maravillar a vastos y diferentes públicos. Así —dice Goethe— cada cual puede salir hoy de su rincón y respirar aires extranjeros: «Hoy la literatura nacional no significa gran cosa, se acerca la época de la literatura del mundo». («Nationalliteratur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit.») Se observa una ampliación progresiva. Los antiguos griegos sí desempeñaron una función ejemplar. Pero hoy sería vano elegir una sola nación o literatura y tratar de convertirla en ejemplo «perfecto» —trátese, agrega Goethe, «de lo chino, de lo servio, de Calderón o de los *Nibelungos*». La perfección primera queda atrás, que fue Grecia. El futuro será distinto. «Todo lo demás debe ser considerado históricamente, apropiándonos, en la medida de

9. Véase A. Farinelli, 1925.

10. Véase F. Strich, 1946, p. 25. Sobre la *Weltliteratur*, véanse, al margen de los autores citados en las notas anteriores de este capítulo, Vossler, 1928; «Goethe als Kritiker», en Curtius, 1950, pp. 25-58; E. Auerbach, 1952; H. J. Schrimpf, 1968; Jost, 1974, cap. 2; y G. R. Kaiser, 1980 *a*, cap. 2.

lo posible, de todo lo bueno.» Es decir, el futuro dependerá de una pluralidad de naciones y de su capacidad de mutuo conocimiento.

El punto de partida, aclara Goethe en otras ocasiones, lo constituye la literatura nacional, pero no el nacionalismo. No existe una literatura patriótica: «Es gibt keine patriotische Kunst und keine patriotische Wissenschaft».[11] Lo nacional es un principio, que pronto revela su insuficiencia. El lector, el crítico, el hombre curioso, el amigo de la paz y del entendimiento entre los pueblos, se nutren y cada día se nutrirán más de lo producido por una diversidad de países. Pues lo que el Goethe viejo descubre con simpatía es el incremento de los intercambios internacionales. Nótese que Goethe hace hincapié en lo que hoy se llamaría la *recepción* de las obras literarias. Recepción que se va internacionalizando. Constata Goethe que una facilidad creciente de comunicación es característica de los tiempos modernos.[12] Y le interesa la clase de fenómenos en que se especializará cierto comparatismo posterior: los viajes y viajeros, las revistas, las reseñas y en particular las traducciones, como las de Schiller al inglés, de Carlyle al alemán, o las versiones francesas de *Faust.* Se va entablando lo que Guillermo de Torre llama, en *Las metamorfosis de Proteo,* «diálogo de literaturas». Queda insinuada por Goethe la conexión entre este diálogo y el comercio mundial, entre el crecimiento en su día de las relaciones económicas (*libre échangisme,* se dirá luego) y el de las relaciones culturales. Con razón lo subraya Gerhard Kaiser:

> Die Geschichte des Weltliteratur-Begriffes im 19. Jahrhundert ... ist nur aus dem Wandel zu verstehen, dem in Zusammenhang mit der wenn nicht politischen, so doch ökonomischen und gesellschaftlichen Machtergreifung des Bürgertums sowohl das nationale als auch das internationalistiche Denken unterworfen wurde.[13]

11. Goethe, *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe), «Maximen und Reflexionen», XXXVIII, p. 272.

12. En sus notas sobre la traducción alemana de la *Life of Schiller* de Carlyle (1830), véase *Sämtliche Werke,* XXXVIII, pp. 211 ss.

13. G. R. Kaiser, 1980 *a,* p. 19: «la historia del concepto de literatura del mundo en el siglo XIX ... sólo puede entenderse desde el cambio al cual, en conexión con la toma de poder, sino política al menos económica y social, de la burguesía, se supeditó el pensamiento lo mismo nacional que internacional». Véase el resumen de G. M. Vajda, 1968, pp. 221-238.

Pero el aumento de los intercambios comerciales y del poder de la burguesía no se considera aquí un hecho amenazador. Todo ello contribuye, según Goethe, a la concordia y al entendimiento —a la realización del ideal dieciochesco de una humanidad mejor informada, más tolerante, menos desunida. Tras las guerras napoleónicas, esta realización parecía más urgente. Resonaban en la memoria los cañones de Waterloo. La idea de *Weltliteratur* (como más tarde el comparatismo) fue un proyecto de posguerra.

Esta idea enlazará naturalmente con concepciones afines, y más innovadoras, en el terreno de la política y la cultura: con el europeísmo de Giuseppe Mazzini;[14] y con el nuevo internacionalismo socialista. Acabamos de apuntar en Goethe la conexión entre relaciones literarias y económicas. *Mutatis mutandis*, Marx y Engels recogen en el *Manifiesto comunista* (1848) el proyecto de una *Weltliteratur*. La vieja autosuficiencia económica —escriben— cede el paso al comercio internacional. Lo mismo sucede en la producción intelectual que en la material. Las producciones espirituales de las naciones particulares son ahora «propiedad común» (*Gemeingut*); y con las literaturas locales se va formando una literatura del mundo:

> An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen voneinander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.[15]

Hoy el concepto de *Weltliteratur*, según vimos, suscita algunas dificultades. Acaso la más interesante y sugestiva sea la distinción entre internacionalidad y supranacionalidad. Son dos dimensiones que se implican mutuamente y que no deben suprimir, sino alentar, el

14. Véanse G. O. Griffith, 1935; R. V. Foa, 1956, y L. F. Benedetto, 1953, pp. 3-20.

15. «En el lugar de la vieja *autosuficiencia* y *apartamiento* locales y nacionales surge un comercio multilateral, una dependencia mutua de las naciones. Y como en la producción material, así también en la intelectual. Las creaciones intelectuales de las naciones singulares se vuelven propiedad común. La limitación y *restricción nacional* es cada vez más imposible, y con las muchas literaturas nacionales y locales se va formando una literatura del mundo.» Véase G. M. Vajda, 1964.

encuentro de la localización con la significación del que brota, decíamos, cierto *impulso literario*. Las distancias mayores, las que más impiden la comunicación y el entendimiento, quizá sean no las internacionales sino las intertemporales. Y sin embargo, ¿no hay metáforas, símiles, formas que perduran, que persisten, que tras miles de años nos dan alcance y todavía nos hablan? Todavía nos conmueve —gracias acaso a un símil, una metáfora, una forma dinámica en *crescendo*— la expresión de los celos en un famoso poema de Safo (que nace en Lesbos hacia 612 a.C.):

> Me parece igual a un dios, el hombre
> que frente a ti se sienta
> y te oye de cerca
> hablar con dulzura y *reír con* amor.
> Eso, no miento,
> me sobresalta el corazón en el pecho.
> Pues cuando un instante
> te miro
> ya no puedo decir una sola palabra,
> mi lengua sólo guarda silencio, y no tarda
> un fuego sutil a correr por mi piel,
> y con los ojos no veo nada, y me zumba
> el oído, y me cubre
> un sudor frío, y me agita toda
> un temblor, y estoy más verde
> que la hierba, y siento
> que poco me falta
> para estar muerta.[16]

Ese color verde, entre el vivir y el morir, no es simplificable. Vienen a la memoria los versos espléndidos de un poeta renacentista, Garcilaso de la Vega, en su Égloga tercera. Yace el cadáver de una ninfa junto al río Tajo:

> Cerca del agua, en un lugar florido,
> estaba entre las hierbas degollada
> cual queda el blanco cisne cuando pierde
> la dulce vida entre la hierba verde.

16. Versión de Juan Ferraté, en *Seis poetas griegos del siglo VII a. C.*, Santiago de Cuba, 1959, p. 80.

Volviendo atrás, mucho más atrás, citaré un pasaje de un poema egipcio de la dinastía XII (siglo XIX a.C.), con sus simetrías y comparaciones (la lluvia final, tan ambigua), que Adolf Erman tituló «Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele» ('Diálogo de un cansado de la vida con su alma'). El poeta, ávido de suicidio, discute consigo mismo:

Hoy tengo a la Muerte delante,
como el olor de la mirra,
como quien un día de viento descansa debajo de la vela.

Hoy tengo a la Muerte delante,
como el olor de la flor del loto,
como quien se sienta al borde de la borrachera.

Hoy tengo a la Muerte delante,
como una lluvia que se va alejando,
como quien después de guerrear vuelve a su casa ... [17]

Sabido es que innumerables lectores no sólo occidentales sino orientales —por ejemplo, japoneses— han leído con pasión las obras de Dostoyevsky. André Gide, que las conocía y admiraba, afirmó que el escritor más nacional es también el más universal. Ninguno tanto como Joyce en nuestro siglo, según aclara Harry Levin:

> Si Joyce part du nationalisme pour arriver à l'internationalisme, il suit une autre voie que Dante; si Dante particularise les universaux, Joyce universalise les particularités. Dante avait rempli les conditions de la beauté, telles que les énumère Saint-Thomas d'Aquin: *integritas, consonantia, claritas*. Le problème, tel qu'il se présenta à Joyce, était plus compliqué: à partir des fragments créer une intégralité, à partir des désaccords une consonance, et à partir des obscurités une clarté.[18]

17. De «Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele», en A. Erman, 1896, pp. 67-68, y S. Donadoni, 1957, p. 81.

18. «James Joyce et l'idée de la littérature mondiale», en H. Levin, 1958, p. 284: «si Joyce parte del nacionalismo para llegar al internacionalismo, sigue otro camino que el de Dante; si Dante particulariza los universales, Joyce universaliza las particularidades. Dante había cumplido con las condiciones de la belleza, tales como las enumera Santo Tomás de Aquino: *integritas, consonantia, claritas*. El problema, tal como se presentó a Joyce, era más complicado: desde unos fragmentos crear una integralidad, desde unos desacuerdos una consonancia, y desde unas oscuridades una claridad». Véase también H. Levin, 1975-1976.

Si el fragmento no expresa por fuerza el conjunto, o la unidad, convenimos en que, tratándose de literatura, al menos cesa de ser meramente local o particular. La internacionalidad, tratándose de literatura, no significa la heterogeneidad triunfante. El fragmento *A* y el fragmento *B*, pertenecientes a localidades distintas, al entrar en contacto revelan estratos de sentido más hondos, más extensos, no reducidos a espacios y momentos mínimos, a un tiempo *a* y un lugar *b*. Apenas salimos de un ámbito nacional y nos dirigimos a otro, surge no sólo la posibilidad de la diferencia sino también de la confirmación de valores o preguntas comunes. Es decir, de la supranacionalidad.

Tránsito, éste, y proceso, que el propio Goethe vivió: reléase, por ejemplo, la reseña de la *German Romance* de Carlyle, donde se sostiene ya que la singularidad del poeta y de su nación es lo que permite que el quehacer literario ilumine *das allgemein Menschliche*, lo «general humano» (1828):

> Offenbar ist das Bestreben der besten Dichter und ästhetischen Schriftsteller aller Nationen schon seit geraumer Zeit auf das allgemein Menschliche gerichtet. In jedem Besondern, es sei nun historisch, mythologisch, fabelhaft, mehr oder weniger willkürlich ersonnen, wird man durch Nationalität und Persölichkeit hin jenes Allgemeine immer mehr durchleuchten und durchscheinen sehen.[19]

Es evidente la solidaridad de estas actitudes críticas con la práctica del poeta que se interesó por el renacer de la literatura griega moderna, que tradujo uno de los cantos heroicos servios, «Lamento por las nobles mujeres de Asan Aga», que se puso al checo durante sus veraneos en Bohemia, y que —lector de poesía árabe, persa y china— escribió el *West-östlicher Divan* (1819) y los «Chinesisch-Deutsche Jahres und Tageszeiten» (1830). Como veremos más adelante, las distinciones esbozadas por Goethe son fundamentales para la teoría de los géneros literarios.

La mayoría de sus contemporáneos sostenían sin duda una concepción más angosta del cosmopolitismo o de la «universalidad». No

19. *Goethes Werke* (ed. de Weimar), 1903, XLI (2), p. 305: «evidente es que desde hace ya un tiempo considerable los esfuerzos de los mejores poetas y mejores escritores artísticos de todas las naciones se dirigen hacia lo general humano. En toda particularidad, entiéndase de modo histórico, mitológico, fabuloso, o más o menos arbitrario, uno verá traslucirse y brillar, a través de la nacionalidad y la personalidad, aquella dimensión general».

pocas veces se adoptaban posturas paneuropeístas (Mazzini, Brunetière, Texte) y panoccidentalistas. O se perpetuaba la hegemonía de media docena de literaturas del Oeste de Europa. En el siglo XX la situación ha cambiado sensiblemente y los conjuntos literarios con los que se enfrenta el escritor actual abarcan obras y autores, procedimientos y estilos, originarios de las más variadas latitudes. Como explica acertadamente el comparatista rumano Adrian Marino, funciona hoy en día y se impone con fuerza creciente un sistema de comunicación unitario, un coloquio mundial —bastante parecido a lo que vislumbró Goethe:

> Le temps aussi bien que l'espace tendent toujours plus à se dilater, à se superposer, à se transformer en une conscience culturelle unitaire, permanente et simultanée du monde. Grâce à ce système universel de communications qu'est la littérature, toutes les littératures sont en train de devenir «contemporaines» ... De cette façon, la «littérature universelle» devient la communauté de toutes les littératures passées et présentes, quelles que soient leurs traditions, leurs langues, leurs dimensions historiques et leurs localisations géographiques ... Le colloque littéraire revêt un caractère permanent et international. La communication et la communauté littéraires ont tendance à se confondre.[20]

20. Marino, 1975, p. 68: «tanto el tiempo como el espacio tienden cada vez más a dilatarse, a superponerse, a transformarse en una conciencia cultural unitaria del mundo, permanente y simultánea. Merced a ese sistema universal de comunicaciones que es la literatura, todas las literaturas están en trance de volverse "contemporáneas" ... De este modo la "literatura universal" se convierte en la comunidad de todas las literaturas pasadas y presentes, sean cuales fueren sus tradiciones, sus lenguas, sus dimensiones históricas y sus localizaciones geográficas ... El coloquio literario reviste un carácter permanente e internacional. La comunicación y la comunidad literaria tienen tendencia a confundirse».

7. LA HORA FRANCESA

El foco de irradiación, lo mismo del *mot* que de la *chose,* será Francia, donde empieza a popularizarse el término y a adquirir título de ciudadanía. Después de Joseph Texte descuella Fernand Baldensperger (1871-1958), autor del arquetípico *Goethe en France* (1904), catedrático de la Sorbona desde 1910, fundador con Paul Hazard de la *Revue de Littérature Comparée* (1921) y, junto a ésta, de una serie de volúmenes especializados (más de 120 cuando estalla la segunda guerra mundial). En 1931 Paul Van Tieghem da a imprimir en París el primer manual divulgador de la nueva disciplina. Su recomendación principal, como es sabido, es el examen de las influencias literarias internacionales.

Injusto sería no reconocer en este círculo de comparatistas la tenacidad de un propósito constructivo, conciliador, humanístico. Entiendo aquí por humanismo la voluntad de acoger y perpetuar no unas verdades reveladas, o supuestamente únicas, sino los mejores valores descubiertos por los hombres y las mujeres mismos, por cuantas culturas y épocas seamos capaces de conocer y de apreciar, enriqueciendo y estructurando de tal suerte el espacio de lo humano. Merece la pena releer el llamamiento con que Baldensperger inaugura en 1921 el primer volumen de su revista, acentuando que la recepción tan desigual de las obras poéticas nos permite identificar las más duraderas:

> Totaliser les adhésions et supputer les discrédits, noter les mutations de valeur par lesquelles un livre, réputé attique chez les uns, est rejeté pour son byzantanisme par les autres, alors qu'une oeuvre dédaignée ici est acclamée là: autant de précisions qui

> permettraient, mieux que certains apostolats, de fournir à l'humanité disloquée un fonds moins précaire de valeurs communes.[1]

Se alude, claro está, a una humanidad dislocada, o alocada, por la primera guerra mundial. El alegato de Baldensperger es un acto de posguerra, como la *Revue* misma y el espíritu que la alienta.

Es de sobra conocida la oposición entre «escuela francesa» y «escuela americana» en Literatura Comparada. Conviene volver sobre esa polaridad primordial para dar fin a nuestro recorrido histórico.

Son etiquetas convencionales, tan rudimentarias como insuficientes. Históricamente, no hubo «escuela» (término impropio del siglo XX) francesa; ni desde luego americana. Prefiero hablar de una hora francesa: de un período de tiempo —de fines del XIX hasta poco después de la segunda guerra— en que predominó el ejemplo de los comparatistas franceses, imitados por estudiosos de variado pelaje, de acuerdo con unas orientaciones que pueden reducirse a un simplificado modelo conceptual.

Teóricamente, nos hallamos ante dos modelos opuestos, el uno internacional y el otro supranacional; pero que en la práctica, según vengo advirtiendo, se implican mutuamente.

La hora francesa daba cabida a investigaciones de muy distinta índole, pero que arrancaban de las *literaturas nacionales* —de su primacía— y de las conexiones existentes entre ellas. Se ponían de relieve los fenómenos de influencia, transmisión, comunicación, tránsito (*passage*) o enlace entre actividades y obras pertenecientes a diferentes ámbitos nacionales.

Lo más representativo es el estudio de influencias. Por ejemplo, de la de Goethe en Francia; o de Goethe en Dinamarca. La de Petrarca en la poesía española, inglesa o polaca del siglo XVI. La de Rilke, la de Valéry, la de Kafka en nuestro siglo. El punto de partida suele ser un gran escritor. O lo mismo un pensador cuyas ideas se extienden y generalizan: Nietzsche y la generación española del 98 (influjo estudiado a fondo por Gonzalo Sobejano).[2] No pocas

1. Baldensperger, 1921, p. 29: «totalizar las adhesiones y calcular los descréditos, notar las mutaciones de valores por las cuales un libro, reputado por ático entre algunos, es rechazado por su bizantinismo entre otros, mientras una obra desdeñada aquí es aclamada allá: son todas precisiones que permitirían, mejor que ciertos apostolados, proveer a la humanidad dislocada de un fondo menos precario de valores comunes».
2. Véase Sobejano, 1967.

veces, en efecto, la búsqueda de influencias se unía a la historia de las ideas —recuérdese la famosa *Crise de la conscience européenne* (1934) de Paul Hazard; o el capítulo del manual de Van Tieghem titulado «Idées et sentiments». Los dos términos de la interrelación binaria pueden ampliarse, abarcando constelaciones de escritores, escuelas, movimientos —y hasta las imágenes estereotipadas que ciertos pueblos, por mediación de la escritura, conciben de otros (el ejemplo más conocido era *Les Écrivains français et le mirage allemand*, 1947, de Jean-Marie Carré).[3] En general, aquellos comparatistas se limitaban a extender uno de los dos términos nada más. El que un autor único sea o bien el origen de una influencia, o bien su finalidad, evita la dispersión excesiva y permite congregar, apretándolas en una sola haz, las numerosas irradiaciones estudiadas. Unas veces se parte del emisor: Montaigne y su influjo en Inglaterra (C. Dédéyan). Otras, del receptor: Goethe y su asimilación de las literaturas europeas (F. Strich). O se realiza un estudio de ida y vuelta: Shelley y Francia, en sus respectivos contactos (H. Peyre).[4] No se cambia de perspectiva si uno de los dos elementos es una escuela, un movimiento, un período nacional: Ruysbroeck y los místicos españoles; el *haiku* japonés y los poetas mexicanos, desde J. J. Tablada y E. Rebolledo; o Faulkner y el *boom* de la novela latinoamericana. Incluso cabe examinar una parte de la producción de un grupo de poetas de un mismo país: la poesía francesa de temática bucólica de fines del XIX —H. Régnier, A. Samain, F. Jammes— y la de unos poetas de lengua castellana —Lugones, Herrera y Reissig, Juan Ramón Jiménez. Pero en tales casos los confines del tema pueden parecer arbitrarios, puesto que el ámbito de un movimiento o de un género suele ser internacional, y lo más razonable es que las fronteras del estudio coincidan con las del asunto en la realidad.

Decía que lo principal o lo más representativo era la influencia de un escritor sobre otro, tal como se nos da en una interrelación binaria. Pero se advierte que en la práctica era raro o difícil circuns-

3. Estas investigaciones, más o menos paraliterarias, de «imágenes» y preconcepciones nacionales, reales sin duda como hechos o condicionamientos históricos, no han caído del todo en desuso; es más, ha habido un esfuerzo por recuperarlas y ponerlas al día. Véanse Claude Pichois, 1957; H. Dyserinck, 1966, pp. 107-120, y 1972, pp. 123 ss.; Daniel-Henri Pageaux, 1971, 1981 *b*; las aclaraciones de Álvaro Manuel Machado y D.-H. Pageaux, 1981 *a*, caps. 1, 3, y los trabajos de A. Dutu, 1976, 1979.

4. C. C. Dédéyan, 1944; Strich, 1946, y H. Peyre, 1935. Hay valiosos ejemplos más recientes, véase Jean Weisgerber, 1968.

cribirse al examen de un texto *A* y un texto *B*. Tratándose de historia literaria, había que averiguar cómo había sido posible que, franqueando tantos obstáculos, superando tales distancias, *A* hubiese llegado hasta *B*. Es decir, *tertium datur*, un tercero en concordia: el traductor, el crítico, el director de teatro, la revista. El acopio de incontables datos de índole biográfica, sociológica, bibliográfica o anecdótica, instauró una curiosa especialidad del comparatismo. ¿Vestíbulo de la lectura misma? ¿Laboratorio de investigaciones preliminares? ¿*Hilfswissenchaft*? Aludo a la consideración de viajes y libros de viajes, artículos de periódicos, revistas consideradas en su acción de conjunto, traducciones, diccionarios, compañías de actores ambulantes; y también la enseñanza de idiomas, los críticos, los cenáculos y otros componentes que son como las mallas de una gran red literaria internacional. Aquellos comparatistas, ¿no se aproximaban así a la «vida literaria»? Desde otros puntos de vista (como la «estética de recepción»), el historiador actual de la literatura ¿ha de ser indiferente a esa información? Cervantes en Nápoles, Voltaire en Londres (o Chateaubriand; o Blanco White), Navagero en Granada, Rubén Darío en Madrid (o Hemingway), André Breton en Nueva York (o Marcel Duchamp), William Empson en Pekín (o I. A. Richards), Octavio Paz en la India, son eslabones decisivos de una gran cadena. Y también, siglos antes, Ambrosio de Salazar, César Oudin y otros intérpretes de la lengua española en la Francia del siglo XVII. El diccionario ha sido a veces un instrumento inapreciable, incluso al interior de un país: G. De Robertis probó el uso por Manzoni, al revisar *I promessi sposi*, del *Vocabulario milanese-italiano* de Cherubini. Los escritos de Robert Escarpit sobre la historia del libro nos han hecho reflexionar sobre el largo y precario recorrido que hace posible finalmente que unos poemas o unas narraciones lleguen a ser un *libro*;[5] y sobre la considerable influencia —puesto que de influencias se trata— de impresores y editores. ¿Acaso la divulgación en Europa de la literatura española durante los siglos XVI y XVII no debió algo a la presencia de imprentas españolas en Flandes, Francia e Italia, que a su vez reflejaban un poder militar y político? En nuestros días los ejemplos son evidentes: Gallimard, Feltrinelli... En España ha sido sin duda decisiva, de unos veinte años a esta parte, la intervención de editores como Carlos Barral y Jaime Salinas. Pues

5. Véase R. Escarpit, 1966*a* y *b*. Hay buena bibliografía en R. Darnton, 1982.

el editor es también un *intermédiaire* —como el articulista, el intérprete, el librero (Adrienne Monnier, Sylvia Beach) y el profesor. Algo o alguien hace posible el tránsito de un texto de *X* a *Y*, de muy diferentes modos: editando a *X*, traduciendo a *X*, interesando a *Y*, viajando con *Y*, etcétera. Si Azorín en su novela *Félix Vargas* tuvo presentes los *Faux-monnayeurs*, lo probable es que unas páginas de Unamuno, aquel lector e incitador incansable, le alentasen a conocer mejor la obra de Gide. El prestigioso Georg Brandes fue el crítico que le abrió a Unamuno el camino que llevaba a Ibsen y a Kierkegaard. José de Onís, en un ensayo interesante sobre Literatura Comparada, evoca algunos momentos de la historia de la literatura latinoamericana: cuando Martí escribe sus artículos sobre escritores de Estados Unidos, cuando Darío publica *Los raros*, cuando Hostos interpreta *Hamlet*.[6] Y agregaríamos hoy: cuando Cortázar traduce a Marguerite Yourcenar, Paz a Pessoa, o Vargas Llosa comenta a Flaubert. Y no cabe hablar aquí de las traducciones de profunda influencia —hasta mediante sus errores—, como las de Dostoyevsky, Rilke, Valéry o Faulkner. Efectivamente, los tres temas más interesantes en este contexto son probablemente las traducciones, los *intermédiaires* y las revistas.

Luego volveremos sobre el estudio de la traducción (capítulo 15), que es sin duda primordial para el comparatismo. Por *intermédiaires* designamos a ciertas personas, ya que la traducción y la revista también son instrumentos de mediación. Recuérdese la invitación al viaje literario, más allá de las propias fronteras, que pudieron inspirar escritores como Rémy de Gourmont,[7] Ezra Pound, Valéry Larbaud, Alfonso Reyes, Charles Du Bos, Ricardo Baeza, E. R. Curtius, Edmund Wilson. Con razón distingue François Jost entre el gran escritor, como Milton, tan italianizado, cuyo *Paradise Lost* condujo también a Klopstock, y las figuras menores, como Melchior Grimm y Jacques-Henri Meister, cuya famosa *Correspondance littéraire* (1753-1770) se proponía enlazar a París con el resto de la Europa continental:

6. Véase José de Onís, 1962, p. 65. (Fue éste uno de los primeros ensayos en español sobre Literatura Comparada; con los de Bernardo Gicovate, 1962, acerca del problema de las influencias, C. Guillén, 1962, y Cioranescu, 1964.)
7. Véase Richard Sieburth, 1978.

> Intermediaries —which all writers are to varying degrees— if they are great, are named: Milton, Rousseau, Goethe; if they are minor, and if their role has been merely instrumental, they are simply styled intermediaries. In literary criticism the word «intermediary» has come to designate a rank, whereas it should only define a function.[8]

Tratándose de cierta función, pues, no es inútil saber quién la desempeña; ni fácil siempre distinguir entre el fino articulista de segunda fila y el ensayista o crítico de renombre. Ilia Milarov, de origen búlgaro, que estudió en Rusia y luego en Zagreb, introdujo a un público croata durante la década de los 1880 la literatura realista rusa y sus críticos (Dobroliúbov, Chernyshevski). Pero Antun Gustav Matoš, muchísimo más significativo, también desempeñó la función de intermediario, desde París al final del siglo, para el mismo público.[9] ¡Y Goethe! Y por supuesto Voltaire, en la época en que —según ya recordamos— las literaturas se iban separando, se iban autodefiniendo, y por lo tanto aumentaba la importancia del mediador. El olvidado Charles de Villers, con sus artículos del *Spectateur du Nord*, de 1799, reveló —instante decisivo— la literatura alemana a Madame de Staël. Es decir, a veces colaboran el gran escritor y el más modesto crítico. Gorki hizo posible la traducción rusa (1903) de la *Tragedia del hombre* de Madách después de haber tratado a un joven periodista húngaro, pronto desaparecido, Akos Pintér.[10] José María Blanco White, que, exiliado en Londres, reveló la poesía inglesa a quienes luego serían los románticos españoles, cayó largo tiempo en el olvido; pero el gran libro de Vicente Llorens, *Liberales y románticos: 1823-1834* (México, 1954), redescubrió su indudable valía.

Y no citaré sino dos nombres más, ambos del siglo XVI: Damião de Góis y Leonard Coxe. El célebre humanista portugués se nos aparece como un intermediario no fortuito sino esencial, «médiateur entre le Portugal et l'Europe du Nord»,[11] por el espíritu que le ani-

8. Jost, 1974, p. 35: «los intermediarios —que son, en distintos grados, todos los escritores— si son famosos, se llaman: Milton, Rousseau, Goethe; si son menores, y si su papel ha sido meramente instrumental, se les denomina sencillamente intermediarios. En la crítica literaria la palabra "intermediario" ha llegado a designar un rango, mientras que no debería definir sino una función».

9. Véase O. Grahor, 1977.

10. Véase «Gorki et Madách», en J. Waldapfel, 1968, pp. 360 ss.

11. Bataillon, 1952, p. 191.

maba. Damião de Góis vivió y trabajó en Amberes, en Vilna, en Poznan, en Padua, antes de volver a Lisboa y, en la vejez, ser condenado por la Inquisición a prisión perpetua. Pero lo que Marcel Bataillon acentúa es la autenticidad de su cosmopolitismo: «Sans doute son importance spirituelle réside-t-elle dans son cosmopolitisme même, dans les liens qu'il a su nouer entre le Portugal des grandes découvertes et l'Europe de l'humanisme, de la Renaissance et de la Réforme».[12]

El caso del inglés Leonard Coxe (o Cox), que sí eludió el calabozo, es intrigante. Completamente olvidado en su país, ni siquiera aparece en la *Encyclopaedia Britannica*. Sólo se menciona en alguna recopilación que fue el autor del primer tratado en inglés de Retórica, *The Arte or Crafte of Rhetoryke* (primera edición, *c.* 1530; segunda, 1532), libro que todo lo debe a las *Institutiones rhetoricae* (1521) de Melanchthon.[13] Un historiador reciente de la Reforma inglesa, William Clebsch, cuenta de paso que el temerario John Frith (que moriría en la hoguera en Londres) volvió a Inglaterra en 1532 y fue detenido en Reading. En la cárcel de esta ciudad habló con «one Leonard Cox» ('un tal Leonard Cox'): «He asked to talk with the local schoolmaster, one Leonard Cox, who had studied at Cambridge ..., moving Cox to seek and gain his release. More's orders [sir T. More's] frustrated, Frith escaped the country and returned to Antwerp ...».[14] ¿Quién sería aquel oscuro maestro de escuela, que liberó al reformista perseguido?

Pasemos al Este y averiguaremos que Coxe fue profesor con anterioridad en la Universidad de Cracovia, donde publicó más de un libro (*De laudibus Cracoviensis Academiae*, 1518; *Methodus studiorum humaniorum*, 1526) y desarrolló, según József Waldapfel, una actividad notable:

> L'activité de l'anglais Léonard Coxe fut d'une importance particulière et dans la vie intellectuelle de Cracovie, et dans le développement de la civilisation hongroise. C'est lui qui implanta le premier l'esprit d'Erasme dans l'enseignement universitaire humaniste. Il déploya son activité pendant dix ans à peine. Au cours de

12. *Ibid.*, p. 156.
13. Véase Leonard Cox, *The Arte or Crafte of Rhetoryke*, ed. F. I. Carpenter, Chicago, 1899.
14. W. A. Clebsch, 1964, p. 101.

cette période, il a accompli un assez long séjour en Hongrie ... Pour arriver en 1518 à Cracovie, il avait passé par Paris, où il avait fait la connaissance de Henri Estienne, et par Tübingen, où il s'était lié avec Melanchton ... Son séjour en Hongrie dura avec quelques brèves interruptions de 1520 à 1525 ... Le discours de réception de Coxe à l'université était la première manifestation de l'esprit érasmien.[15]

Hay intermediarios que son como puentes que, una vez utilizados, se hubiesen hundido para siempre.

Baldensperger mostró el enorme papel que desempeñó la prensa en la difusión de la obra de Goethe en Francia. Otros —comparatistas o no— han escrito mucho ya, y seguirán escribiendo, acerca del auge de la revista literaria desde principios del siglo XIX y su participación absolutamente decisiva desde fines del mismo siglo en la forja de los movimientos innovadores en poesía, prosa o pensamiento. Indudable, el prestigio de grandes revistas como *La Voce* en Florencia (desde 1908), *Nyugat* en Budapest (1908), la *Nouvelle Revue Française* en París (1909), la *Revista de Occidente* en Madrid (1923), o *Sur* en Buenos Aires (1931). Pero también lo tuvieron en su día las revistas más batalladoras o minoritarias —y hasta efímeras— de vanguardia: como en Coimbra las bien llamadas *Boémia Nova* y *Os Insubmissos* (1889). La revista, como portadora y mediadora de cultura, alcanza una importancia nueva en Francia durante la segunda mitad del siglo XIX. Al igual que el cenáculo, el manifiesto o la tertulia, la revista —variada, viva, tal vez incoherente— es el signo característico de la vanguardia, sobre todo desde el Simbolismo y otros movimientos finiseculares. Fritz Hermann calcula

15. Waldapfel, 1968, pp. 17-18: «la actividad del inglés Leonard Coxe tuvo una importancia particular tanto en la vida intelectual de Cracovia como en el desarrollo de la civilización húngara. Es él quien primero implanta el espíritu de Erasmo en la enseñanza universitaria humanista. Desplegó su actividad durante apenas diez años. Durante este período, permaneció bastante tiempo en Hungría ... Para llegar en 1518 a Cracovia, había pasado por París, donde había trabado conocimiento con Henri Estienne, y por Tubinga, donde había hecho amistad con Melanchton ... Su estancia en Hungría duró, con algunas interrupciones breves, de 1520 a 1525 ... El discurso de recepción de Coxe en la universidad era la primera manifestación del espíritu erasmista».

que unas doscientas *petites revues* —algunas no tan *petites*— ven la luz en París de 1880 a 1900.[16]

Conviene discernir varias polaridades, al interior de las cuales cabe situar las distintas publicaciones. Hay revistas dirigidas en colaboración y otras, quizá las principales, que son indivisibles de una personalidad descollante: así la vieja *Revue des Deux Mondes* de François Buloz (desde 1831); Zenon Przesmycki y *Chimera* (1901), que reúne en Varsovia a los escritores «modernistas»; *Presença* (1910), en Oporto, de Teixeira de Pascoais; Ford Madox Ford y *The English Review* (1908) o *The Transatlantic Review* (1924), que reúne en París a los *expatriates* de lengua inglesa: Joyce, Pound, G. Stein, Hemingway;[17] la *Revista de Occidente* de don José Ortega; *Sur* de Victoria Ocampo. Hay revistas que, siendo generalmente innovadoras, sirven de lugar de encuentro para una variedad de estilos y propósitos, como la importante *Revue Blanche* (1891) o *The Dial* (1920), o *Zenit* (1921) en Zagreb, o *Contimporanul* (1922) en Bucarest; y otras que encarnan un movimiento o una idea de la poesía, como las simbolistas en París, o *Poetry* en Chicago (1912), unida al *Imagism* y la orientación de Pound, o *Skamander* (1922) en Varsovia, possimbolista, casi neoclásica; y aun otras de no oculta inclinación ideológica, como el *Criterion* (1922) de T. S. Eliot o *Cruz y Raya* (1933) de José Bergamín.

Pero lo crucial es la diferencia entre la publicación más «digna», sólida, o establecida y la revista marginal, experimental, de ánimo anticonvencional, como el *Yellow Book* inglés (1894), con sus portadas de Aubrey Beardsley y sus colaboraciones decadentistas, ambiguas, «antivictorianas», afrancesadas —*little magazines* que deben su existencia a dos motivos: «rebellion against traditional modes of expression ... and a desire to overcome the commercial or material difficulties which are caused by the introduction of any writing whose commercial merits have not been proved».[18] Finalmente, tengamos en cuenta dos criterios más: la intervención mayor o menor de las artes plásticas, en publicaciones como *Blätter für die Kunst*,

16. Véase F. Hermann, 1959: también, A. B. Jackson, 1956, y C. Martini, 1956.
17. Véase Bernard J. Poli, 1967.
18. F. J. Hoffman, C. Allen y C. F. Ulrich, 1946, p. 4: «la rebelión contra los modos tradicionales de expresión ...; y el deseo de superar las dificultades comerciales y materiales que causa la introducción de cualquier obra cuyos méritos comerciales no han sido probados».

fundada en 1892 por Stefan George, o *Pan* (1895), o *Mir iskusstva* («Mundo del arte») de Diaghilev (1899), o el *De Stijl* (1917) neerlandés de Theo van Doesburg, de amplia irradiación hasta en la arquitectura y el urbanismo —o las revistas «de lujo»; y hasta qué punto se da cabida a los escritores extranjeros. Algunas revistas tienen una marcada función cosmopolita, como el *Mercure de France*, que a partir de 1897 se abre, por ejemplo, a la literatura latinoamericana, mediante las crónicas (1903-1907) de E. Gómez Carrillo y el apoyo prestado, desde la dirección, por Rémy de Gourmont.[19]

Lo principal, quizá, no es que una revista siempre guste, estéticamente, o agrade; sino que interese, informe, inquiete. Margaret Anderson, directora de *The Little Review* (1914), recuerda lo que le escribió en una carta William Carlos Williams. En la opinión del poeta casi todo lo que ella publicaba era malo, pero la revista sí era buena: «As always most of the stuff in the *Little Review* is bad, I suppose, but the *Little Review* is good».[20]

He pasado en las últimas páginas a proponer mis propios ejemplos, pero dentro del ámbito y la temática del comparatismo de la «hora francesa» —ese curioso y vasto laboratorio, en que parece que todos los datos son aprovechables, todo tiene su sitio, todo detalle se suma al conjunto.

Pero ¿a qué conjunto? ¿Cómo no sentirse abrumado por tal profusión de datos? ¿Es más interesante Montherlant en Madrid que en París, o Navagero en Granada que en Venecia? Pues sí: el encuentro de Garcilaso con Navagero en Granada fue a la sazón, y sigue siendo hoy, signo de una relación primordial entre la poesía italiana y la española del Renacimiento. El conjunto en cuestión puede ser o bien el sistema histórico-literario del momento, o bien, prefiero pensar, nuestro propio discurso crítico-histórico: la reflexión integradora de una historia abierta a todos los nexos, los contactos, los accidentes que de hecho marcaron su camino. La historia social, la económica y la política vienen a unirse a la meramente literaria, haciéndola así más completa, acaso más real. No añoremos la pu-

19. Véase L. Samurović-Pavlović, 1969.
20. M. Anderson, 1953, p. 11. Sobre la revista de Diaghilev, véase *Mir Iskusstva. La cultura figurativa, letteraria e musicale nel simbolismo russo* (Coloquio de Turín, 1982), Roma, 1984.

reza del análisis poético *in vitro,* la soledad del despacho donde sólo se admiten los textos. El estudio de la literatura, al menos desde tal ángulo y en ese momento, vuelve a la calle, al cruce del azar con la idea, a la confusión y diversidad de los acontecimientos.

Pues aún hay más. Acabo de anotar la existencia de aquella antesala del comparatismo que era el conocimiento del intermediario —y sus diferentes personificaciones. Al mismo tiempo los comparatistas investigaban lo que se titulaba *la fortune d'un écrivain.* En vez de la antesala, se buscaba la puerta de salida. Digamos que el estudio de intermediarios aclaraba el paso de un texto *A* a unos textos *B*, *C* y *D*, con anterioridad a la aparición de éstos, mediante un factor *i*. El esquema sería:

$$A \longrightarrow i \longrightarrow B, C, D.$$

La «fortuna» era el balance final, posterior a la realización de *D*, de las consecuencias de una obra: su influencia, efecto, éxito, difusión, público y venta. El esquema pasa a ser:

$$A \longrightarrow i \longrightarrow B,\ C,\ D \longrightarrow f \text{ de } A.$$

Según Pichois y Rousseau, la fortuna encierra lo mismo ciertos fenómenos cuantitativos, llamados *succès*, que los procesos cualitativos, menos obvios, denominados *influences*:

> Le succès est chiffrable: il est précisé par le nombre des éditions, des traductions, des adaptations, des objets qui s'inspirent de l'oeuvre, comme des lecteurs qui sont présumés l'avoir lue. Son étude est donc l'un des secteurs de la sociologie des faits littéraires. Au succès, quantitatif, nous opposons l'influence, qualitative; au lecteur passif, en qui se dégrade l'énérgie littéraire dont l'oeuvre est chargée, le lecteur actif, en qui elle va féconder l'imagination créatrice et retrouver sa force pour la transmettre à nouveau.[21]

Soslayemos la distinción entre lector activo y lector pasivo, demasiado confidencial en potencia (¿Sólo el escritor es activo? ¿No lo es quien se limita a leer con sumo interés y sensibilidad?). Pero sí

21. Pichois y Rousseau, 1967, p. 73: «el éxito es cifrable: lo precisan el número de las ediciones, de las traducciones, de las adaptaciones, de los objetos inspirados por la obra, así como de los lectores que presumiblemente la han leído. Su estudio es por lo tanto uno de los sectores de la sociología de los hechos literarios. Al éxito, cuantitativo, oponemos la influencia, cualitativa: al lector pasivo, en quien se degrada la energía literaria de la que está cargada la obra, el lector activo, cuya imaginación creadora va ésta a fecundar, encontrando de nuevo la fuerza necesaria para volver a transmitirla».

es útil diferenciar, generalmente, la clase de fenómenos llamados *succès* o *fortune*, conceptos colectivos y cuantitativos, de las *influences*, cuyo ámbito es individual y cualitativo. Con razón propuso Anna Balakian, hace ya tiempo, que la recepción de un autor o de un grupo de autores contribuye a la determinación de un período, de unas circunstancias literarias, dentro de las cuales pueden sobrevenir luego las influencias más significativas.[22]

Más que ante una oposición, los hallamos ante una disparidad. La fortuna o el éxito de un escritor, de un género, de un movimiento, es un proceso posterior a la producción de una obra. Su extensión se puede calibrar o medir sociológicamente (el editor es acaso un sociólogo que se ignora), pero sólo hasta cierto punto, tratándose de escritores de moda. Incluso el que no lee puede ser consciente de una moda, saber quién era Byron, emplear el adjetivo «kafkiano». El público es heterogéneo y en la misma Francia se hablaba de *succès d'estime*. Quienes acudían presurosos a los estrenos de Josep Maria de Sagarra, en la Barcelona de los años treinta, no eran los lectores de Carles Riba. En Budapest los admiradores de Ferenc Molnár no eran los mejores amigos de Attila József. La reputación de un poeta puede reducirse a un círculo minoritario, tal vez unos pocos exquisitos, una reunión de escritores jóvenes y contestatarios. Pero no por ello sus efectos son notorios o duraderos.[23] La renovada boga de Góngora durante los años veinte no quiere decir que las *Soledades* fueran el modelo principal de Lorca, de Aleixandre o de Cernuda. Ezra Pound no confundía, en su conocida carta a René Taupin, de 1928, las influencias «de época», más generalizadas, como la de Flaubert, con las más personales o íntimas, que el poeta mismo descubre, como las de Laforgue, Arnaut Daniel y Catulo. La fortuna y el éxito, pues, contribuyen a establecer lo que hoy llamaríamos —con Hans Robert Jauss— los «horizontes de expectativas» de los lectores. Las influencias —individuales, genéticas, anteriores las más de las veces a la producción del texto— merecen mención aparte. Luego volveremos sobre ellas (capítulo 15). Decía T. S. Eliot que las más profundas son las que transforman al escritor, o al menos ayudan a formarle, o a confirmarle en su ser.

A veces lo imprevisible, caprichoso y enmarañado de estos hechos

22. Véase Anna Balakian, 1962, pp. 24-31.
23. Véase Weisstein, 1975 (trad. esp.), cap. 4, p. 179.

incita al comparatista a reflexionar acerca de la complejidad y el carácter peculiar de la historia de las literaturas. No pude menos de notar, hace ya bastantes años, que las fortunas y reputaciones componen extrañas configuraciones. En un ensayo de 1962, estimulado por la lectura de una obra, *Estudios hispano-suecos* (1954), de aquel verdadero comparatista español, Carlos Clavería, escribía yo:

> El influjo de Cervantes durante siglo y medio fue infinitamente inferior al de muchos de sus contemporáneos. Ningún autor francés, según Carlo Pellegrini, apreció plenamente a Dante hasta el siglo XIX. Reléanse las páginas en que Carlos Clavería ... narra la estrafalaria historia de las traducciones de fray Antonio de Guevara al sueco, al húngaro y al holandés. Alda Croce nos explica que la contundente presencia de los españoles en Italia durante tantísimos años tuvo por consecuencia la escasísima influencia de las letras españolas en aquel gran país. Hace poco Alexander Gillies comentaba dos equivocaciones sumamente fecundas: la influencia de Shakespeare sobre Herder y la de Herder sobre el Romanticismo eslavo —ambas basadas en lecturas erróneas.

Y concluía, no sin cierta exaltación:

> El libro no es sencillamente un poema impreso, sino una creación literaria que ha penetrado el recinto de la Historia política o social —el de las guerras, las conquistas, las emigraciones, las tensiones sociales, las antipatías nacionales, etc. La poesía no es transmitida o difundida por un puñado de hombres justos en el mejor de los mundos posibles. Este curioso maridaje —que no es el que cantaba Prudencio— de la Literatura con la Historia nos conduce a intuir lo que llamaría la *contingencia* de nuestro pasado literario. Esta palabra es discutible, pero lo importante es que el concepto también lo es y que el problema existe. Los fenómenos poéticos no constituyen ese mundo de «formas» o de «desarrollos» puros que los críticos se entretienen en ordenar, sino uno de los frutos más misteriosos y más arbitrarios de las vicisitudes de la vida humana.[24]

Hoy, veinte años después, me expresaría de otra manera. Pero los problemas a que aludía han suscitado una clase de investigación, la

24. C. Guillén, 1962, p. 66.

teoría de la historia literaria, que, según veremos luego (capítulo 16), es una de las ramas más prometedoras de la Literatura Comparada.

Mirando hacia atrás, no es difícil explicar ahora cuáles eran los límites de aquella fase del comparatismo. Conviene percibirlos para poder superarlos, pero sin el menor ánimo despectivo. Necio sería reprochar a nuestros antecesores su ignorancia del futuro. Pues bien, estas insuficiencias, al margen de la primacía de las literaturas nacionales, que ya he puesto de relieve, eran principalmente tres. Aludo en primer término a la concepción positivista de las *influencias literarias*. Los sucesos mentales o imaginativos, como los físicos, químicos o biológicos, obedecerían al principio de la conservación de la materia, de la transmutación de ciertos elementos en productos diferentemente organizados; la imagen etimológica de fluencia —*fluere*— sugería que una influencia representa el paso ininterrumpido de una cosa a otra; y en consecuencia aquella crítica tendía a confundir la influencia como suceso biográfico o genético con el paralelismo textual o la alusión de una obra a otra. La presencia del *Quijote* en *Tom Jones* de Fielding es incontrovertible, quiero decir, claramente visible, pero no por ello más significativa que la de Poe —teórica, más que verbal— en el simbolismo francés, o que el prestigio de Rousseau durante la época romántica, o que el de Juan Ramón Jiménez entre los poetas hispánicos posteriores a él. El punto de partida puede ser la persona y el ejemplo del escritor: el del ciudadano de Ginebra, el del vate de Moguer —o el de Mallarmé, o el de Breton. Otras veces la obra influyente actúa más que nada sobre ciertos estados psíquicos del poeta, o momentos de la vida del novelista, interviniendo en el proceso de génesis y creación; y merece por consiguiente el nombre de influencia. En tales casos, quizá los más interesantes, se observa que una obra B no hubiera existido *sin* A, pero no que por ello A esté *en* B. «Las fuentes literarias —aclaraba Amado Alonso— deben ser referidas al acto de creación como incitaciones y como motivos de reacción».[25] Ténganse en cuenta también la necesaria distinción entre las influencias, intensas e individuales, y las *convenciones*,

25. Véase «Estilística de las fuentes literarias. Rubén Darío y Miguel Ángel», en A. Alonso, 1955, p. 383; véase también A. Alonso, 1952, y la bibliografía, sobre las influencias literarias, de la nota 14 del cap. 15.

extensas y generales —premisas comunes, usos, aire colectivo que los escritores de cierta época respiran. Las convenciones pertenecen al sistema literario de un momento histórico. ¿Era preciso que un poeta renacentista leyera a Petrarca para escribir sonetos petrarquistas? ¿Cuántos petrarquizaban sin saberlo? Pero si algo de A se halla en B, acaso tengamos solamente un ejemplo de lo que hoy se denomina intertextualidad.[26]

El interés prioritario por las influencias no era sino una manifestación de la *obsesión genética* que se nos aparece como tan propia del siglo XIX, en segundo lugar. Obsesión que partía, *inter alia*, de una mala lectura de Auguste Comte, en lo que toca al positivismo, puesto que él, al abordar el examen de los cambios sociales, recomendaba el abandono de nociones absolutas como las explicaciones causales de carácter totalizador. Escribía Comte:

> Chacun sait, en effet, que dans nos explications positives, nous n'avons nullement la prétention d'exposer les *causes génératrices* des phénomènes, puisque nous ne ferions jamais alors que reculer la difficulté, mais seulement d'analyser avec exactitude les circonstances de leur production, et de les rattacher les unes aux autres par des relations normales de succession et de similitude.[27]

Eran palabras admirablemente claras. Sin embargo, otras inclinaciones —como las del marxismo más «vulgar»— perpetuarían nociones anticuadas de causalidad. Marc Bloch, más de un siglo después de Comte, había de prevenir a sus colegas los historiadores contra lo que él llamaba *l'idole des origines*, mostrando cómo éste proviene de una confusión entre origen y explicación: «Dans le vocabulaire courant, les origines sont un commencement qui explique. Pis encore:

26. Véase «The Aesthetics of Literary Influence» y «A Note on Influences and Conventions», en C. Guillén, 1971, caps. 1 y 2 (este último en castellano, 1979 *b*). Sobre el concepto de *convención*, véanse H. Levin, «Notes on Convention», en Levin, 1966, pp. 31-61; J. Brandt Corstius, 1968, cap. 4, y N. Frye, 1957 y 1968, pp. 86 ss. Sobre la idea de intertextualidad, véase más adelante, cap. 15, pp. 309. ss.

27. A. Comte, *Cours de philosophie positive*, París, 1864³ I, 1, p. 17: «todos saben, en efecto, que en nuestras explicaciones positivas no tenemos en absoluto la pretensión de exponer las *causas* generadoras de los fenómenos, puesto que nunca conseguiríamos en tal caso sino hacer retroceder la dificultad; y que solamente queremos analizar con exactitud las circunstancias de su producción, y de juntar las unas a las otras mediante relaciones normales de sucesión y similitud».

qui suffit à expliquer».[28] Son muchas las causas que, si bien son necesarias para la consecución de cierta clase de efecto, no explican qué sea tal efecto, ni permiten prever su desarrollo concreto. Bergson diferenciaba entre diferentes grados de solidaridad entre una causa y un efecto: si el efecto es invariable, como el de una bola de billar al desplazar otra con determinada fuerza, cabe hablar de causa; si no lo es, como el fósforo que se arrima a un barril de pólvora, sin poder predecir el carácter exacto ni las consecuencias de la esperada explosión, más vale hablar de «ocasión» —o de «condición».[29] Pero cuesta Dios y ayuda reconocer que el mundo de la cultura es un mundo compuesto de ocasiones, o de condiciones, o de condicionamientos, más que de causas explicativas.

Se ha llamado *atomismo*, en tercer lugar, la tendencia a aislar la obra singular, convirtiéndola en objeto único, o suficiente, de estudio. El crítico es el intérprete sucesivo de una fila india de individualidades. Esta inclinación, corriente y casi irresistible, refleja una experiencia que todo lector de poesía conoce o ha de conocer. Hay un instante en que la lectura de san Juan de la Cruz, de Stendhal, de Proust, nos atrae, nos hipnotiza, nos *cautiva* completamente; en que nos olvidamos del resto de las cosas y los seres; en que, suprimido el mundo, todo se concentra en ese objeto y en las emociones que desencadena. Ese instante es la experiencia estética. La obra ha actuado como unidad suficiente, absorbente y fascinadora. A ella han concurrido los elementos más dispares: referencias a cosas y seres exteriores al recinto de la obra, al mundo fragmentado y trastornado por ella; alusiones, explícitas o silenciosas, a la historia contemporánea, a lo compartido existencialmente por los lectores; ecos de otras obras, intertextos, refracciones, formas trasmutadas, convenciones y expectativas genéricas. Pero nuestra vivencia de la obra literaria —una y también diversa— no es solamente estética. El crítico es quien percibe, por un lado, la voluntad de forma unificadora y centrípeta que hace posible la emoción estética; y, por otro, la multiplicidad de relaciones que indican la solidaridad de la obra con las estructuras de la sociedad y los rumbos del devenir histórico. Pues, además de la crítica, la historia y la teoría literarias contribuyen a

28. M. Bloch, 1949, p. 6: «en el vocabulario corriente los orígenes son un comienzo que explica. Aun peor: que basta para explicar».

29. Véase H. Bergson, *L'évolution créatrice*, París, 1911, pp. 79-80. Sobre causas y condiciones, véase L. Nelson, 1980, p. 217, y C. Uhlig, 1982, pp. 74 ss., «Ananke».

iluminar estas vinculaciones y a dejar atrás, completándolo y reintegrándolo, aquel instante deslumbrante, inolvidable, en que las palabras se quedaron solas y desapareció el mundo. De otra manera no conseguiría la crítica —atomizada, pulverizada— sino acrecentar el caos de los saberes y de las bibliotecas. En nuestros días varias corrientes teóricas, como el neomarxismo, el estructuralismo de los años sesenta, y la estética de la recepción, han ayudado a rectificar el atomismo, la soledad, la dispersión de ciertas actitudes tradicionales.

8. LA HORA AMERICANA

No pasaban inadvertidas durante los años veinte y treinta, en ambos lados del Atlántico, las limitaciones prácticas y teóricas del comparatismo de corte francés. El interés excluyente por los fenómenos de influencia tocaba evidentemente a su fin. La segunda guerra mundial no dejó de acelerar este proceso, por dos vías fundamentales. Recuérdese la intensificación de las aspiraciones internacionalistas que acarreó aquel inmenso desastre humano, el hastío de las ideologías patrióticas que alimentaran la matanza. Un cuarto de siglo después del lanzamiento de la *Revue de Littérature Comparée*, se ansiaba una solidaridad más audaz y genuina, denunciando hasta qué punto la investigación de influencias asumía la prioridad de las principales literaturas nacionales, y proponiendo en su sitio un humanismo más profundo, una percepción más amplia y más lúcida de nuestro propio tiempo.

Desde principios de siglo se impartían en Estados Unidos (Harvard y Columbia) enseñanzas de Literatura Comparada.[1] Es notorio que los fascismos de los años treinta ocasionaron un proceso migratorio de excepcional magnitud, que trasladó al Nuevo Mundo a muy numerosos y valiosos artistas, intelectuales y hombres de ciencia, procedentes de todas las longitudes y latitudes europeas. La universidad norteamericana, que reconocía los títulos extranjeros y no era coto cerrado, a diferencia de las europeas, se benefició notablemente de tal conjunción de espíritus y conocimientos, alcanzando nuevos niveles en especialidades tan dispares como la Historia del Arte, la Física, la Sociología, la Psicología y el Psicoanálisis, la Arquitectura,

1. Sobre la historia del comparatismo como disciplina universitaria, país por país, véase Weisstein, 1968.

la Ciencia Política, la Historia de la Ciencia, la Lingüística. Y también la Literatura Comparada.

Algunos comparatistas formados en la tradición de tipo francés engrosaron las filas del profesorado americano. Pero lo realmente decisivo fue la aportación de varias generaciones de europeos, cuya obra en ciertos casos llegó a su madurez en América, probando su calidad y promesa, como la de René Wellek o Renato Poggioli; mientras otros, ya eminentes, como Erich Auerbach, Roman Jakobson y Américo Castro, seguían desarrollando ahí sus trabajos y enseñanzas. Sin duda la universidad de Estados Unidos y del Canadá reunía unas condiciones favorables a las que contribuía primordialmente la disposición intelectual de críticos norteamericanos como Harry Levin: comparatistas natos, educados en el conocimiento de la literatura inglesa y de la cultura europea, inmersos en el ambiente políglota y variopinto de un continente de emigrantes. La superación del instinto nacionalista se hace muy cuesta arriba en tal o cual país europeo, mientras que en América, y sobre todo en el exilio, brota con naturalidad la idea de Europa —desde lejos—, la visión de conjunto, la *ruptura con la caciquil rutina, la innovación digna del Nuevo Mundo.*

No es extraño que en aquella coyuntura el comparatismo avanzase resueltamente, logrando dominar los viejos hábitos y resabios positivistas, y prosperase como disciplina universitaria. La hora americana significó la madurez de esta disciplina, por obra de unos estudiosos de orígenes diferentes, reunidos en América. Pero no todos, como era de esperar, estaban convencidos. Se sentía la necesidad de una aclaración, de un enfrentamiento decisivo. Es lo que sucedió con motivo del segundo Congreso de la recién establecida Asociación Internacional de Literatura Comparada (AILC), celebrado del 8 al 12 de septiembre de 1958.

A Chapel Hill (North Carolina) acudieron numerosos filólogos e historiadores de ambos continentes. Sobresalía el interés por categorías supranacionales como los géneros, las formas, los temas, los estilos y los movimientos. Cima de las severas críticas que allí se formularon contra el comparatismo tradicional —sostenido pertinazmente por algunos— fue una ponencia magistral de René Wellek, «The Crisis of Comparative Literature». Con su claridad y sencillez de siempre, abogando por la indivisibilidad de la crítica y de la historia, de la Literatura Comparada y de la Literatura General, de los distintos estratos de la obra de arte verbal concebida como una tota-

lidad diversificada y una estructura de significaciones y valores, Wellek puso los puntos sobre las íes en lo que tocaba a la vieja concepción de la disciplina: subdisciplina, más bien, que coleccionaba datos en torno a las fuentes y las reputaciones de los escritores. Y añadía: «An artificial demarcation of subject matter and methodology, a mechanistic concept of sources and influences, a motivation by cultural nationalism, however generous —these seem to me the symptoms of the long-drawn-out crisis of comparative literature».[2] Aprovechando la oportunidad de hablar en sesión plenaria, con juvenil entusiasmo, mi propia contribución a aquel congreso de 1958 fue una reflexión sobre el concepto de influencia —que era necesaria, a nuestro entender, para poder seguir adelante. Harry Levin, Renato Poggioli, Northrop Frye, Roland Mortier, Haskell Block, Anna Balakian, A. Owen Aldridge, Walter Höllerer y varias personalidades más —entre los hispánicos: Antonio Alatorre, Guillermo de Torre, Francisco López Estrada— estaban en Chapel Hill y contribuyeron todos juntos a señalar los caminos por seguir. En la segunda parte del presente trabajo procuraré bosquejar estas orientaciones, apuntando cinco clases principales de investigación comparativa. Pero conviene debatir primero algunas cuestiones más, como el carácter de los diversos modelos de supranacionalidad; y la posible distinción entre Literatura Comparada y *Littérature Générale*, que Wellek rechazó con vigor en su mencionada intervención.

2. R. Wellek, «The Crisis of Comparative Literature», en W. P. Friederich, ed., 1959 (*Proceedings* II), I, p. 155; reed. en Wellek, 1963, p. 290: «un deslinde artificial del asunto y de la metodología, un concepto mecanístico de fuentes e influencias, una motivación debida al nacionalismo cultural, por muy generoso que sea —éstos son para mí los síntomas de la muy prolongada crisis de la literatura comparada». Véanse las Actas del Congreso de 1958, *Proceedings II*.

9. «LITTÉRATURE GÉNÉRALE» Y TEORÍA LITERARIA

Por muy anticuado que nos parezca hoy, es provechoso recordar el viejo pleito al que dio origen la idea de *Littérature Générale*. Y no sólo porque ésta vuelva de vez en cuando a surgir. La cuestión es interesante por dos motivos. Aquella tensión entre Literatura Comparada y Literatura General, en primer lugar, es aleccionadora por lo que nos enseña acerca de la estructura interna de una disciplina intelectual —sus polaridades, sus rebeliones, sus líneas de fuerza. ¿Qué grados de abstracción teórica consiente esta o aquella disciplina? Una inquietud muy similar existe hoy frente al florecimiento de la teoría literaria. Pronto nos hallaremos, en segundo lugar, ante la necesidad de distinguir entre aquellas categorías supranacionales que implican internacionalidad y las que superan, o tienden a superar, Las relaciones internacionales. La historia de un problema ayuda muchas veces a plantear y enfocar mejor los que serán sus sucesores.

La vieja distinción, característica de *l'entre-deux-guerres*, fue formulada por Van Tieghem de la manera siguiente. La Literatura Comparada denotaría el estudio de relaciones entre dos o más literaturas. Los contactos binarios —entre obra y obra, obra y autor, autor y autor— cimientan estas conexiones. Pero una serie de libros, pongamos por caso, sobre Schiller en Francia y Rousseau en Alemania y Byron en Rusia, no integran una historia del movimiento romántico. De ahí la oportunidad de una *Littérature Générale* que se ocupe, en un intento ulterior de síntesis, de «les faits communs à plusieurs littératures». Los géneros, las escuelas, los estilos, los períodos y movimientos, se apoyan en semejantes hechos. «Sont du domaine de la littérature générale —concluye Van Tieghem— les faits d'ordre

littéraire qui appartiennent à la fois à plusieurs littératures.»[1] Y para dar un ejemplo, adjudicaba Van Tieghem tres contextos distintos al entendimiento de *La Nouvelle Heloïse*. Primero, el de la literatura nacional: el lugar de *La Nouvelle Heloïse* en la novela francesa del siglo XVIII. Segundo, el de la Literatura Comparada: la influencia de Richardson en Rousseau. Tercero, el de la Literatura General: la novela sentimental en Europa tras la influencia de Richardson y de Rousseau.[2]

Esta estricta división tripartita no resiste al análisis y resulta indefendible. Las tres clases de investigación se implican y necesitan recíprocamente. Ninguna es realmente aislable o independiente. Cierto que el que una cosa no sea aislable o independiente no significa que no existe. No quiero decir que no haya diferencia alguna entre un estudio de influencias o fuentes y el de un género literario como la égloga, el entremés o la novela sentimental. La experiencia del crítico o del lector es variada, sucesiva, y contiene momentos diferentes: el momento, por ejemplo, en que acaso me fascine la influencia de Scott sobre cierta novela de Balzac; o lo que debe Cervantes a la ironía de Erasmo, al diálogo renacentista, a la poética del Tasso. Como instante fugaz, cualquier cosa es aislable. Ahora bien, si nuestro propósito es una crítica no fragmentada por un infinito atomismo, según decíamos antes, sino integrada en los conjuntos que componen la historia literaria misma, el componente solitario ha de participar en un campo significativo (*an intelligible field of study*). Y entonces advertimos una vez más que el pasado mismo, la historia literaria sobre la marcha, *in illo tempore*, ha sido un entrelazarse constante de relaciones internacionales —Balzac lector de Scott, Cervantes lector de Erasmo— con conjuntos y clases de dimensión colectiva —la ironía y el diálogo renacentistas, la poética neoaristotélica, etcétera. Volviendo al ejemplo de Van Tieghem, basta con leer las *Confesiones* de Rousseau para comprobar que aquel gran espíritu vivió y conoció los más diversos textos y modelos, y que proyectar sobre la compleja y vasta cultura en que respiraba el angosto concepto de literatura francesa es llevar a cabo una absurda operación quirúrgica. No cabe analizar la relación de Richardson con Rousseau

1. P. Van Tieghem, 1951, pp. 174, 175: «son del dominio de la literatura general los hechos de orden literario que pertenecen a la vez a varias literaturas».
2. *Ibid.*, p. 175.

sin tener en cuenta la trayectoria anterior y posterior de la novela, o el carácter de subgéneros como la novela epistolar y la sentimental. Y no insisto más. René Wellek deshizo el enredo con autoridad en su *Theory of Literature* y en «The Crisis of Comparative Literature». El ejemplo aducido en ambas ocasiones es la influencia de sir Walter Scott fuera de Inglaterra, indivisible del itinerario de la novela histórica: «One cannot make a valid distinction between the influence of Walter Scott abroad and the international vogue of the historical novel. "Comparative" and "general" literature merge inevitably».[3]

Algunos comparatistas han tardado en reconocer lo inevitable de esta convergencia. El lector, por ejemplo, del conocido manual de Pichois y Rousseau (1967) tropieza con una *Histoire littéraire générale* separada de los *échanges littéraires internationaux* y no mucho más amplia en su concepción que la idea de Van Tieghem; pero a la que sigue una *Littérature universelle* que se reduce, pese al ambicioso rótulo, al aspecto menos interesante de la *Weltliteratur* de origen goethiano (el catálogo de éxitos, el *Who's Who* de autores celebérrimos). No así Gerhard Kaiser en su reciente *Einführung in die Vergleichende Literaturwissenschaft* (1980), que dedica un capítulo a las «Vergleichende Literaturwissenschaft und Allgemeine Literaturwissenschaft», acentuando la indivisibilidad de las dos: la asimilación de Jean Paul y de E. T. A. Hoffmann por el Romanticismo francés no es comprensible sin las necesarias referencias a los estilos, temas y géneros cultivados entonces por las literaturas francesa y alemana.[4] Generalmente hoy el término «Literatura Comparada» es una etiqueta convencional que abarca lo mismo la *Littérature Comparée* que la *Littérature Générale*. La etiqueta es imperfecta y anticuada, sin duda, pero precisamente por ser tan tradicional, tiene la ventaja de seguir sugiriendo —mejor que «Literatura» a secas o que títulos grandiosos como «Literatura universal»— la dialéctica de la unidad y la multiplicidad sin la cual sería difícil concebir o entender tanto la creación como la historia de la poesía; o desarrollar una idea actual de la literatura.

Ya dije que una disciplina puede aprender mucho de las estructuras de su propia historia. ¿Cuál fue la función en su día, pregun-

3. Wellek y Warren, 1956, cap. 5, p. 49: «no se puede hacer una distinción válida entre la influencia de Walter Scott en el extranjero y la boga internacional de la novela histórica. La literatura "comparada" y la "general" se fusionan inevitablemente».
4. Véase Kaiser, 1980 *a*, p. 157.

témonos ahora, de la oposición entre *Littérature Comparée* y *Littérature Générale*? ¿Por qué, cuando Van Tieghem redactaba su manual, se precisaba esta última? Mencionaré dos razones. Recordemos, para empezar, que se aplicaba al primer término una especie de estirón, procedente del segundo, atrayéndolo dinámicamente hacia el segundo; lo cual equivalía a un movimiento hacia lo supranacional y lo universal. Durante el siglo XIX, según vimos antes, los estudios comparativos habían capitulado frente al concepto reinante de cultura nacional o literatura nacional. No era una actitud ambigua, por cuanto se concedía una clarísima prioridad a los fenómenos nacionales. Pero sí había mezcla de valores; y una adopción blanda, tibia, ineficaz de los ideales románticos de síntesis y cosmopolitismo. Van Tieghem intuyó esta carencia y procuró rectificarla mediante su propuesta de una *Littérature Générale*. Y como él estimaba que los dos campos eran verdaderamente dispares, sin olvidar que la inclinación no-nacional o ultranacional es la auténtica *differentia* del comparatista, su llamamiento entrañaba, con conmovedora lucidez, la autonegación dialéctica, la superación de la *Littérature Comparée* por sí misma. Y confesaba:

> On voudrait se placer franchement au point de vue international. Beaucoup de travaux de littérature comparée nous y invitent, mais sans plus: ils nous montrent la terre promise, sans nous y conduire, et même sans nous en indiquer le chemin. Pour y entrer, il faut se marquer d'autres buts, employer d'autres méthodes, et le point de vue de la littérature comparée doit être dépassé.[5]

En segundo lugar, el papel de la *Littérature Générale* se parecía al que hoy desempeña la teoría de la literatura, es decir, llevaba implícito un grado significativo de «teoreticidad». El tránsito del estudio de la influencia de Richardson al de la novela sentimental, o del impacto de Walter Scott a la definición del problema de la novela histórica, suponía un esfuerzo notable de conceptualización. Lo curioso es que aquellos *comparatistes* no se dieran cuenta de ello. Tómese en consideración que lo que «teoría» o «teórico» quiere decir

5. Van Tieghem, 1951, p. 170: «uno quisiera colocarse francamente en la perspectiva internacional. Muchos trabajos de literatura comparada nos convidan a ello, pero sin más: nos muestran la tierra prometida, sin conducirnos a ella y hasta sin indicarnos el camino. Para entrar en ella, hay que proponerse otros fines, emplear otros métodos; y el punto de vista de la literatura comparada debe ser superado».

es algo que cambia con los tiempos y sobre todo con las premisas epistemológicas subyacentes.

La concepción del conocimiento de los *comparatistes* era una forma de empirismo, derivada de una confianza tranquila en la objetividad de los enunciados críticos. La Literatura Comparada, concebida así, reunía y organizaba «hechos». La influencia de Richardson en la *Nouvelle Heloïse* era sencillamente un «hecho». Una literatura nacional era no una estructura selectiva de conocimiento, guiada por intereses previos, sino igualmente un hecho (opinión reiterada no hace mucho por S. Jeune: «Il n'existe pas une littérature générale dans le sens où l'on parle des diverses littératures nationales»).[6] De acuerdo con esta imagen del comparatista como colector o coleccionador, como fiel receptor y reflejo de las cosas mismas, los espacios más vastos de la *Littérature Générale* no se distinguían sino cuantitativamente de los órdenes de hechos puestos a su disposición.

Hay varios grados de teoreticidad (*grades of theoreticity*), según W. V. Quine, que responden a las distancias diferentes entre el observador y los datos observables, conforme éstos hacen posible la individuación y otros niveles de interpretación.[7] En lo que toca al lector de una obra de arte verbal, no creo que exista un grado cero de teoreticidad: una percepción del todo inocente de interpretación. Pero aun si existiera, la distancia que la separaría de construcciones generales como los géneros literarios, los temas, los períodos, o los estilos, sería inmensa. Es lo que la *Anatomy of Criticism* de Northrop Frye aclaró para toda una generación de estudiantes americanos:

> It occurs to me that literary criticism is now in such a state of naive induction as we find in a primitive science. Its materials, the masterpieces of literature, are not yet regarded as phenomena to be explained in terms of a conceptual framework which criticism alone possesses. They are still regarded as somehow constituting the framework or structure of criticism as well. I suggest that it is time for criticism to leap to a new ground from which it can discover what the organizing or containing forms of its conceptual framework are.[8]

6. Jeune, 1968, p. 11.
7. Véase W. V. Quine, «Grades of Theoreticity», en L. Foster y J. W. Swanson, eds., 1970, pp. 1-17.
8. Frye, 1957, p. 15: «se me ocurre advertir que la crítica literaria se encuentra en el mismo estado de inducción ingenua que hallamos en una ciencia primitiva. Sus

En la actualidad estas palabras ya no piden elaboración. Los géneros, períodos y otros términos de la *Littérature Générale* componen precisamente lo que Frye denominaba el «marco conceptual» o «entramado conceptual» —*conceptual framework*— de la percepción por parte del lector o del crítico de los datos básicos observables. Se leen unas páginas de Lope de Rueda o de Quiñones de Benavente desde el concepto de entremés, o de figura del donaire, o de estilo barroco, si es que estas herramientas nos parecen adecuadas o suficientes; pues una investigación original las pondrá en tela de juicio o las reemplazará por otras, es decir, se enfrentará consciente y constructivamente con su marco conceptual.

Hoy tenemos muy claro que el deslinde de un género literario como la novela picaresca procede no de una aproximación inductiva a cierto *corpus* de narraciones —puesto que el número de narraciones consideradas como picarescas depende del deslinde previo— sino de la elección de unas cualidades generales, susceptibles de conducir a resultados particulares; o de la edificación de unos modelos hipotéticos de descripción que pasamos luego a referir a todas las situaciones empíricas o datos observables que nos interesan. En cuanto a los componentes de la historia literaria, como los períodos o movimientos —Barroco, Romanticismo, Expresionismo, etcétera—, claro está que no son construcciones terminadas o prefabricadas. La Literatura Comparada nos hace muy conscientes del alto grado de teoreticidad que supone o exige la *historia* de la literatura.

Es evidente que de unos veinte años a esta parte la teoría de la literatura ha conocido un *boom* asombroso —y, para muchos, incómodo o inquietante. No es éste el sitio adecuado para caracterizarlo. De paso diré solamente que conviene no confundir la propiedad del término «teoría» con las ocasiones de emplear el adjetivo «teórico». Hoy por hoy el adjetivo nos hace muchísima más falta que el sustantivo. Es decir, la profusión de escritos teóricos que leemos —escritos

---

materiales, las obras maestras de la literatura, no se miran aún como fenómenos por explicar según un marco conceptual que sólo la crítica posee. Se los considera todavía como si constituyesen también, de algún modo, el marco y la estructura de la crítica. Propongo que ya es hora de que la crítica salte a un nuevo terreno desde el que se pueda descubrir cuáles son las formas organizadoras o envolventes de su marco conceptual». Hoy casi nadie desconoce lo inevitable de la teoría. Como escribe F. Meregalli, 1983 *b*, p. 88, «a refusal of theory is impossible because the very refusal is a theory».

que contienen, como objetos electrizados, una intensa carga teórica— es inversamente proporcional al número, realmente exiguo, de teorías que se producen o desarrollan. Lo que salta a la vista en la actualidad es la ingente cantidad de ensayos, artículos y libros que, sin proponer teorías coherentes y suficientes, sin iluminar el conjunto de principios básicos y de criterios fundamentales sin los cuales no hay tal Poética, son, en grado considerable, de índole teórica. Y ello precisamente porque no proponen, de modo satisfactorio, teoría alguna. Se trata de una actividad reactiva. La inquietud teórica de hoy arranca de una profunda insatisfacción. Los marcos conceptuales de que disponían la historia y la crítica de la literatura resultan, en opinión de muchos, precarios, deficientes, trasnochados —o sea, menesterosos de la más vigorosa renovación.

Jonathan Culler ha reflexionado, con su habitual perspicacia, sobre la relación entre teoría literaria y Literatura Comparada, indicando que los nuevos escritos teóricos han transformado los conceptos, como el de influencia, en los que se apoyaba el comparatismo, atribuyéndoles una funcionalidad aplicable a cualquier campo de estudio literario:

> *Rezeptionsästhetik* and intertextuality are options in the study of any national literature, and as national literature departments have become less committed to the chronological study of a nation's literature —largely in response to new developments in literary theory— they have often gone further in their theoretical explorations than has Comparative Literature.[9]

9. J. Culler 1979, p. 177: «La *Rezeptionsästhetik* y la intertextualidad son opciones en el estudio de cualquier literatura nacional; y como los departamentos de literatura nacional se encuentran menos comprometidos hoy con el estudio cronológico de la literatura de una nación —en gran parte como respuesta a los nuevos avances de la teoría literaria—, muchas veces han ido más lejos en sus exploraciones teóricas que la Literatura Comparada». Véase también L. Nyirö, «Problèmes de littérature comparée et théorie de la littérature», en I. Sötér y O. Süpek, eds., 1964, pp. 505-524. Véase asimismo el cap. final (8: «Literatura e Teoria da literatura»), de Álvaro Manuel Machado y D.-H. Pageaux, 1981, que ponen de relieve la inserción tanto de la teoría literaria como de la literatura en un proceso de comunicación social, «de simbolização do mundo» (p. 116). Son sumamente visibles, en efecto, los condicionamientos ideológicos de nuestros teóricos, como estos autores bien muestran por medio de ejemplos portugueses: Teófilo Braga, António Sérgio, António Sardinha —como también, en sus distintas fases, António José Saraiva. Pese a su voluntad de abstracción, ¿hay algo que sobrevuele menos nuestros intereses, instintos y pasiones que la teoría? Véanse también J. J. A. Mooji, 1979; y D. W. Fokkema, 1982, pp. 2-4. En la crítica misma existen al parecer estructuras diacrónicas: es sumamente curiosa la analogía entre ciertas posturas

Es cierto que los comparatistas aprenden mucho de quienes no lo son. Verdad es que la postura de no pocos comparatistas ha sido conservadora; y que las ideas teóricas más recientes suelen proceder de otros campos. Pero lo mismo de conservador, o de conformista, amén de precipitado, sería adoptar y reflejar sin tardanza el *status quo* actual, por muy innovador que sea. Es más, esta adopción nos sitúa en la incoherencia, en el caos de perspectivas, en la marginalidad de todos y para todos. Con alguna excepción importante, como Hans Robert Jauss, las exploraciones innovadoras no representan más que aproximaciones (*approaches*) al texto singular. Culler se esfuerza por ordenar y conciliar las respuestas teóricas del día de hoy. Pero ¿respuestas a qué interrogantes? ¿En qué orden puede basarse un escoliasta del presente, un historiador de la crítica de hoy? Condición previa y necesaria de tal orden sería, como mínimo, la existencia o continuidad de unos problemas comunes. El comparatismo por lo menos sabe con qué problemas se enfrenta.

Lo importante, ante estos problemas, es que los comparatistas actuales admitan que la teoría de la literatura representa para ellos un desafío por lo menos tan primordial y necesario como lo fue la Literatura General para sus predecesores. La estructura interna de nuestra disciplina es, en suma, la tensión o polaridad que existe entre distintos grados de teoreticidad.

---

teóricas de hoy y las de fines del siglo XIX (Jules Lemaître, Oscar Wilde), véase Enzo Caramaschi, 1974, y 1984, p. 31, donde se caracteriza aquella crítica finisecular: «la tendance à estomper, au nom d'un essayisme autonome, les frontières entre création et critique ...; un refus narquois ou anarchiste de s'incliner devant l'autorité d'un auteur ou d'un texte ..., tels semblent être les caractères les plus frappants de la fin-de-siècle littéraire européenne».

10. TRES MODELOS DE SUPRANACIONALIDAD

Son tres, a mi entender, los modelos principales de supranacionalidad que se ofrecen al estudioso de Literatura Comparada. Me limitaré, para empezar, a bosquejarlos brevemente.

A. Lo más corriente es el estudio de fenómenos y conjuntos supranacionales que *implican internacionalidad*, es decir, o bien contactos genéticos y otras relaciones entre autores y procesos pertenecientes a distintos ámbitos nacionales, o bien premisas culturales comunes. Ejemplo de fenómeno que supone relación genética sería la novela picaresca, o el tema de don Juan. Lesage traduce a Mateo Alemán, Smollett traduce a Lesage, Dickens lee a Smollett, Kafka (aludo a *Amerika*) a Dickens, etcétera. Ejemplo de fenómeno que supone premisas comunes —antecedentes de una misma civilización— sería el estilo neociceroniano de cierta prosa de los siglos XVI y XVII (Guevara, Lily), o el poema épico del Renacimiento. El marco conceptual que proporciona los términos útiles para estos estudios ha de ser históricamente adecuado: o bien porque se apela al léxico pretérito de la Poética europea, al itinerario de su autoconciencia —y entonces hablamos de tragedia o de elegía, de melodrama o de verso libre, de doloras (Campoamor) o de greguerías (Gómez de la Serna)—; o bien porque se adoptan términos nuevos, pero aplicables ante todo a determinados fenómenos históricos —como el concepto de anatomía, *anatomy*, desarrollado por N. Frye, y aplicable a Addison y Steele, al costumbrismo español del XVII, etcétera. Donde digo «europeo» (europeo/americano) léase también, si se prefiere, chino, o cualquier otro adjetivo idóneo, siempre que nos limitemos a una sola civilización.

B. Si se estudian, reuniéndolos y conjuntándolos, fenómenos y procesos que son o han sido *genéticamente independientes*, o perte-

necen a civilizaciones diferentes, cabe justificar y llevar a cabo tal estudio en la medida en que dichos procesos implican *condiciones sociohistóricas comunes*. Se nota fácilmente que las investigaciones de tipo *A*, sin excluir el interés que puedan entrañar las interacciones entre historia social (o económica, o política) e historia literaria, no arrancaban por fuerza de ese interés y se deslindaban por medio de categorías solamente literarias. No así este modelo segundo, que postula la existencia de procesos y desenvolvimientos socioeconómicos comunes como base que permita enlazar y cotejar sucesos políticos pertenecientes a pueblos y civilizaciones dispares. Por ejemplo: el desarrollo de la novela en el siglo XVIII europeo y en el XVII japonés (Saikaku Ihara, las narraciones de Osaka), considerado en sus vinculaciones con las nuevas clases medias o «burguesas»; o la épica oral producida por diferentes sociedades primitivas o «feudales» (tema sobre el que volveré pronto). El marco conceptual sigue siendo de carácter predominantemente histórico, si bien se presupone cierta conciencia teórica respecto a la relación entre cambio social y cambio literario.

C. Unos fenómenos *genéticamente independientes* componen conjuntos supranacionales de acuerdo con principios y propósitos derivados de la *teoría de la literatura*. El grado de teoreticidad de este modelo es el más elevado de los tres, puesto que el marco conceptual en cuestión, más que utilitario o meramente adecuado a los datos observables, suele brindar el punto de partida de la investigación o el problema por resolver. El planteamiento lo propone el marco teórico existente. Pero como éste evoluciona, puede iniciarse el movimiento contrario; y que un saber nuevo, unos datos inéditos pongan en tela de juicio alguna noción teórica. Ello no excluye en absoluto el examen de procesos y desarrollos diacrónicos, como los suscitados por la periodología, o por la aparición de géneros modernos, o de estilos nuevos (como el «grado cero» del estilo), siempre que el entramado conceptual sea una teoría de la historia literaria, o una contribución a ésta. Salta a la vista que los llamados «estudios Este/Oeste» ofrecen oportunidades especialmente valiosas y prometedoras, hoy en día, desde el ángulo de este tercer modelo. (Pero esta perspectiva abarca también trabajos conformes con los modelos *A* y *B*.) En suma, nuestro modelo *C* viene a significar que el diálogo entre unidad y diversidad que estimula el comparatismo, se cifra ahora en el encuentro abierto de la crítica/historia con la teoría; o,

si se prefiere, de nuestros conocimientos de la poesía —supranacionales— con los de la Poética.

Han sido eficientes, por supuesto, bastantes modelos más, que anotaremos más adelante. Primero conviene dar algún ejemplo. Hay géneros muy interesantes cuya «universalidad» es discutible y materia de indagación, como la disputa literaria o poema-debate (el *débat* medieval, el *Streitgedicht*, la *tensó* provenzal, el *munâzarât* persa); pero será más oportuno considerarlos en la sección dedicada a la genología. Veamos más bien una categoría de índole formal. Repito que bajo el modelo C tiene lugar una puesta a prueba por la historia comparativa de determinados enunciados teóricos con ánimo no de simplemente asentir o discrepar, sino de matizar y enriquecer dichos enunciados.

Conocida es la tesis de Roman Jakobson acerca del paralelismo. Es éste, según él, «the fundamental problem of poetry»,[1] la dimensión esencial que caracteriza el fenómeno poético. ¿De dónde proviene este rasgo formal? ¿Del código de la lengua? ¿Del acervo de convenciones propias del sistema literario de una época histórica precisa? Acentúa Jakobson, en «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», la importancia constituyente de las formas o vinculaciones sintácticas. Un mismo material semántico se presta a distintas maneras de relacionar sus componentes: «Ha muerto el sargento» —o al revés, «El sargento ha muerto». Es lo que Gerald Manley Hopkins denominó *the figure of grammar*. Pues bien, si esta figura es paralelística, en seguida aparece la posibilidad de la poesía, o mejor dicho, de la «función poética». Por ese puente pasan la rima, las repeticiones morfológicas y semánticas, las simetrías prosódicas que convergen en un mismo poema. Menciona Jakobson en «Linguistics and Poetics» y otros escritos suyos muchos ejemplos de este fenómeno, sacados de la épica popular rusa (*byliny*), el *parallelismus membrorum* de la Biblia, la poesía popular de los pueblos ugro-fineses (como los cheremis estudiados por Sebeok), turcos y mogoles, las litanías védicas, etcétera. Sin duda son folklóricas las mejores

1. Véase Roman Jakobson, «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», 1968, p. 602. Jakobson, sumamente coherente, sincrónica y diacrónicamente, se reitera en otros lugares, como «Linguistics and Poetics», 1960, o «Grammatical Parallelism and its Russian Aspects», *Language*, XLII, pp. 399-422. Véase J. P. Buxó, 1978.

muestras: «Folklore offers the most clear-cut and stereotyped forms of poetry, particularly suitable for structural scrutiny».[2] Así, la apertura de una de las *byliny*:

A i vsé na pirú da napiválisja,
A i vsé na pirú da poraskhvástalis,
Úmnyj khvástaet zolotój kaznój,
Glypyj khvástaet molodój ženój ...

Todos en la fiesta estaban borrachos,
todos en la fiesta se daban tono,
el listo se jacta de su moneda dorada,
el tonto se jacta de su mujer joven ...

Es evidentísimo que la reiteración sintáctica va ligada a una serie de efectos paralelísticos a nivel semántico, fónico (las vocales acentuadas y asonancias anteriores y otras homofonías, o sea la rima en su sentido más amplio)[3] y morfológico (*zolotój/molodój*).

El romancero de lengua castellana nos proporciona muchos ejemplos comparables,[4] como el «Romance de doña Alda»:

Todas visten un vestido,
todas calzan un calzar,
todas comen a una mesa,
todas comían de un pan,
sino era doña Alda,
que era la mayoral.
Las ciento hilaban oro,
las ciento tejen cendal,
las ciento tañen instrumentos
para doña Alda holgar ...

Las iteraciones semánticas y morfológicas («todas *calzan* un *calzar*») quedan colocadas, como cajas chicas al interior de otras mayores, den-

2. Jakobson, «Linguistics and Poetics», 1960, p. 109; el ejemplo que sigue se encuentra en «Poetry of Grammar ...», p. 600. Véase T. A. Sebeok, 1974.

3. Es el sentido que elige V. Zhirmunski en su *Rifma* (reed. de Munich, 1970, «Vorrede», p. v): es una rima «jede Lautwiederholung die eine funktionelle... Bedeutung in der metrischen Komposition eines Gedichtes beansprucht».

4. Diego Catalán da ejemplos de una clase de paralelismo extremado que él denomina «fórmulas geminadas» o dobles; véase Catalán, 1984 *a*, vol. I, p. 193.

tro de una misma figura sintáctica, en realidad. Y nótese que doña Alda se destaca de la unanimidad ambiental; así como la noticia de la muerte de Roldán, al final del romance, rompe la armonía de la primera parte del poema: «que su Roldán era muerto / en la caza de Roncesvalles».

Efecto éste, de tensión y colisión interior, que se nos aparece muy claro en el «Romance del prisionero»:

Que por mayo era por mayo,
cuando hace la calor,
cuando los trigos encañan
y están los campos en flor,
cuando canta la calandria
y responde el ruiseñor,
cuando los enamorados
van a servir al amor;
sino yo triste, cuitado,
que vivo en esta prisión,
que ni sé cuándo es de día
ni cuándo las noches son,
sino por una avecilla
que me cantaba el albor.
Matómela un ballestero;
déle Dios mal galardón.

El marco gramatical funciona como si fuera una fórmula mnemotécnica, un arranque del motor verbal, susceptible de provocar reiteraciones de distinta índole, que componen una serie de variaciones. El primer gran acierto, en este caso, es un maravilloso diálogo entre pájaros, con la aliteración de la *c* en el canto de la calandria y la asonancia de la *a*, repetida siete veces (el verso tiene ocho sílabas):

cuándo cántá lá cáIándria

y en la réplica del ruiseñor, con la coincidencia de los dos acentos tónicos con la vocal *o*, y también la aliteración de la *r*:

y respónde el ruiseñór.

Ahora bien, la segunda parte del romance quiebra el ritmo inicial —los acentos en las sílabas tercera y séptima—, desde el verso en

que nos sacude la abrupta yuxtaposición de dos acentos tónicos sucesivos:

sino yó, tríste, cuitado ...

La forma del romance es dinámica, cambiante, y hasta conflictiva: quiero decir que se contradice a sí misma.

A un designio rítmico sucede otro que lo trastorna y supera. Es más, podría pensarse que el designio inicial está ahí para ser superado; y el paralelismo, para ser impugnado y descompuesto. Es lo que Michael Riffaterre llama, según veremos, *stylistic context*, cuyo contraste con determinado procedimiento produce el efecto estilístico.[5] Esta superación del ritmo y del paralelismo del principio afecta el poema entero. ¡«*Sino yo* ...»! El protagonista no participa de la unánime felicidad general. A la primavera folklórica, a la «canción de maya» (que G. Paris consideraba como el origen de toda la poesía lírica medieval),[6] a la fiesta de origen pagano, renacer y celebración de los sentidos, sucede la expansión lírico-narrativa de la interioridad y soledad del prisionero. La primavera, como el paralelismo, no es más que un telón de fondo.

Algo parejo ocurre en más de un poema provenzal, como el famoso de Bernart de Ventadorn, triste amante que ve, solo y desconsolado, «la alondra mover sus alas de alegría contra el rayo del sol y que se desvanece y se deja caer por la dulzura que le llega al corazón ...»:[7]

Can vei la lauzeta mover
de joi sas alas contra.l rai,
que s'oblid'e.s laissa chazer
per la doussor c'al cor li vai ...

El paralelismo no es en tales casos más que una apertura y un marco para el desarrollo de una tensión significativa entre el designio del poema y sus componentes singulares. No tenemos un *système clos*,[8] sino una complejísima multiplicidad de interacciones que hacen

5. Véase Michael Riffaterre, 1971, cap. 2, sobre el «contexte stylistique». Véase la exposición de Alicia Yllera, 1974, pp. 32 ss.

6. Véase Margit Frenk, 1979, p. 34.

7. Trad. de Martín de Riquer, *Los trovadores*, Barcelona, 1975, I, p. 384.

8. Un *système clos* y un *système ouvert* se enlazan en Baudelaire, según Jakobson y Claude Lévi-Strauss, 1962, pp. 18-19.

posible la mutua intensificación de los diferentes estratos del mensaje: sintáctico, prosódico, semántico, fónico, morfológico.

Esta estratificación es primordial en la poesía. Emilio Alarcos Llorach subraya acertadamente dos estratos, que él denomina secuencia sintáctica y secuencia rítmica; y que pueden o no coincidir. «Irán concordes cuando las pausas sintácticas y las métricas se produzcan en el mismo punto, resultando que la unidad métrica —el verso— y la unidad sintáctica —frase o miembro de frase— se corresponden.»[9] Claro está que muchísimas veces el ritmo sintáctico (la *figure of grammar* de Hopkins) y el métrico, o prosódico, son distintos. La temporalidad del poema es múltiple. Escribe Alarcos:

> Entonces, en cualquier poema podemos descubrir cuatro especies de ritmo, que más o menos concordes constituyen el propio ritmo poético: *a*) una secuencia de sonidos, de material fónico; *b*) una secuencia de funciones gramaticales acompañadas de entonación; *c*) una secuencia, la métrica, de sílabas acentuadas o átonas según determinado esquema; *d*) una secuencia de contenidos psíquicos (sentimientos, imágenes, etc.).[10]

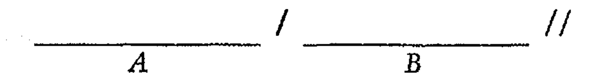
De ahí que sea tan delicada tarea la lectura en voz alta de un poema. Tenemos que tener presentes más de un ritmo a la vez. Si alargamos demasiado la pausa al final del verso, privilegiamos el ritmo métrico. Si la abreviamos excesivamente, privilegiamos el ritmo sintáctico. Se necesita un justo equilibrio —entre dos fuerzas contrarias.

Nuestros mejores críticos de poesía han proyectado una luz decisiva sobre este mecanismo plural de nexos, oposiciones y superposiciones. Osip Brik, sobre la tensión entre las «series» (*riad*: 'filas' en realidad) rítmicas y las series silábicas del verso ruso. Dámaso Alonso, sobre el «fantástico complejo de relaciones del poema».[11] Francisco García Lorca, sobre los cruces de ritmos con acentuaciones, de ámbitos sintácticos con reiteraciones, cuya propagación ilimitada actúa hasta en las «zonas más remotas de la sensibilidad».[12]

9. «Secuencia sintáctica y secuencia rítmica», en E. Alarcos Llorach, 1976, p. 237.
10. *Ibid.*, p. 238.
11. Véase O. Brik, «Rhytmus und Syntax», en Striedter, 1969, pp. 163-222; «Contributions to the Study of Verse Language», en L. Matejka y K. Pomorska, 1971, pp. 117-125, y Dámaso Alonso, 1950, p. 50 y *passim*.
12. «Análisis de dos versos de Garcilaso», en Francisco García Lorca, 1984, pp. 55-56.

El efecto poético estriba en la tensión, interacción o contraste entre los impulsos paralelísticos y los antiparalelísticos, o si se prefiere, aparalelísticos. (Dicho sea desde el ángulo del problema planteado por Jakobson. No se aspira aquí a definir una literariedad monolítica.) Más adelante (pp. 189 ss.) procuraré llamar la atención sobre todo cuanto en el poema es proceso, dinamismo, autosuperación. Cualquiera sabe que el orden absoluto, en las artes como en política, es intolerable. El paralelismo y el aparalelismo se acoplan y necesitan mutuamente. La dialéctica de lo uno y lo diverso se halla también dentro del poema mismo.

El paralelismo que percibimos en cierto plano del poema no se halla por fuerza en otro. Ni nadie ha demostrado que el orden sintáctico ejerza una especie de preferencia o de prioridad. Un *emboîtement* total y completo es incompatible a todas luces con el efecto estilístico, que depende de fenómenos de diferenciación y alteración, según ha mostrado Riffaterre.[13] En su libro reciente sobre el paralelismo bíblico, James Kugel ha analizado con gran finura los límites de este concepto relativamente moderno (desde Robert Lowth, *De sacra poesi Hebraeorum*, 1753). Lo más corriente en la Biblia es una frase compuesta de dos cláusulas, con una pausa menor entre éstas y otra mayor al final del versículo:



El tránsito de A a B no es ni mero reflejo, ni repetición, ni variación, sino algo como una intensificación que apoya y realza, de muy distintos modos, lo dicho previamente:

> The briefness of the brief pause is an expression of B's connectedness to A; the length of the long pause is an expression of the relative disjunction between B and the next line. What this means is simply: B, by being connected to A —carrying it further, echoing it, defining it, restating it, contrasting with it, *it does not matter which*— has an emphatic, «seconding» character, and it is this, more than any aesthetic of symmetry or paralleling, which is at the heart of biblical parallelism.[14]

13. Véase Riffaterre, 1971, cap. 2.
14. J. L. Kugel, 1981, p. 51: «la brevedad de la pausa breve es una expresión de

Y Wolfgang Steinitz, en su presentación fundamental de los paralelismos de la poesía popular finesa, entre los cuales establece distinciones muy útiles (los hay formales y los hay temáticos, y, entre éstos, sea por vía de sinonimia, sea por vía de analogía, que a su vez se subdivide en contradicción, enumeración y variación), señala los límites del procedimiento (que él nota, un poco burdamente, en lo que denomina «versos no paralelos»).[15]

Ante este problema es sin duda valiosísimo el testimonio de la multisecular tradición poética de la China. Recuérdese la interacción de estribillo y variantes en las baladas del antiguo *Shih Ching*, o *Libro de odas*:

Hojas secas, hojas secas,
el viento os agita por el aire.
Hermanos, oh mis hermanos,
ya que cantáis, os acompaño.
Hojas secas, hojas secas,
el viento os impulsa por el aire.
Hermanos, oh mis hermanos,
ya que cantáis, yo también canto.[16]

Es un esquema frecuente en las poesías ibéricas, desde las *cantigas de amigo* portuguesas, en que la unidad rítmica no es la estrofa sino el par de estrofas[17] y es corriente reducirse a dos grupos de dos, hasta la reelaboración de estas estructuras tradicionales por Gil Vicente, Lope de Vega y Federico García Lorca.

Más adelante, en la China, el género llamado *sao* y su sucesor el *fu* tendrán en común el uso de compuestos binarios y de frases

la conjunción de B con *A*; la extensión de la pausa extensa es una expresión de la relativa disyunción entre *B* y el versículo siguiente. Lo cual significa sencillamente: *B*, por su conjunción con *A* —llevándolo, más lejos, siendo su eco, definiéndolo, volviendo a enunciarlo, contrastando con él, *no importa de cuál de estos modos*—, tiene un carácter enfático, sirviendo de "apoyo", y ello, más que ninguna estética de la simetría o del hacer paralelos, es el meollo del paralelismo bíblico».

15. Véase W. Steinitz, 1934; sus términos son: *formal* o *inhaltlich*; *synonymparallel* o *analogparallel*; *gegensätzlich*, *aufzählend* y *variierend*.

16. Según Burton Watson, 1962, p. 215: «Dry leaves, dry leaves, / The wind tosses you about. / Brothers, oh brothers, / As you sing, so must I follow. / Dry leaves, dry leaves, / The wind blows you along. / Brothers, oh brothers, / As you sing, so must I also».

17. Véase A. J. Saraiva y O. Lopes, s. f., pp. 47-49.

paralelas;[18] y el paralelismo se generaliza tanto que contribuye a borrar la distinción entre poesía y prosa. Es característica la «prosa equilibrada» o *p'ien-wen* (sobre todo durante las dinastías Ch'i y Liang, 479-556 d.C.), donde se desarrolla la tendencia de la prosa china, según explica James Hightower, al ritmo tetrasilábico. Pero añade Hightower:

> When pairs of these are deliberately reduced to a common grammatical pattern the result approaches Parallel Prose. A more subtle kind of rhythm is possible in Chinese, based on the sequence of tones, a phonemic element in the language. Grammatical parallelism, reinforced with strict syllabic correspondence, may be further refined by a similar or contrasting pattern of tones in the parallel phrases.[19]

Se advierte que la función fonémica de los tonos en chino permite contrapuntos formales muy complejos, no limitados al marco paralelístico, incluso en el llamado verso regulado (*lü shih*) de los grandes poetas de la dinastía T'ang.[20] Conviene, pues, distinguir entre géneros, estilos y períodos históricos diferentes, si nos interesa no supeditar exageradamente la variedad de la poesía a la unidad de una Poética.

Desde tal ángulo, es discutible también la ausencia de distinción entre poesía oral tradicional y poesía culta. Salta a la vista el uso en la más antigua poesía de Eurasia y América del recurso —¿mnemónico?, ¿retórico-persuasivo?— que Ángel María Garibay denomina «difrasismo», que consiste sencillamente en decir dos veces la misma cosa. Los antiquísimos mitos e himnos de Sumer nos brindan muchos ejemplos; cito un mito de Creación, traducido por Samuel N. Kramer:

> In primeval days, in distant primeval days,
> In primeval nights, in far-off primeval nights,
> In primeval years, in distant primeval years ...

18. Véase Watson, 1962, p. 206.

19. J. R. Hightower, 1966, p. 38: «cuando parejas de éstas se reducen deliberadamente a un designio gramatical común, el resultado se aproxima a la Prosa Paralela. Un ritmo de índole más sutil es posible en chino, basado en la secuencia de tonos, que son un elemento fonémico del lenguaje. El paralelismo gramatical, reforzado por una estricta correspondencia silábica, puede afinarse aún más mediante designios, semejantes o contrastados, de tonos en las frases paralelas».

20. Véase C. Guillén, 1971-1972, p. 412.

When bread had been tasted in the shrines of the land,
When bread had been baked in the ovens of the land,
When heaven had been moved away from the earth,
When earth had been separated from heaven ... [21]

Y asimismo muchos poemas traducidos por Garibay en su gran historia de la literatura náhuatl, donde los versos son como eslabones de reiteraciones y variaciones concatenadas:

Nada cierto decimos sobre la tierra:
oh dador de la vida, cual en su sueño dormitamos
cual si durmiéramos hablamos,
nada cierto decimos sobre la tierra.
Aunque esmeraldas se nos dieran,
aunque perfumes tuviéramos,
con sartales de flores te rogáramos,
nada cierto decimos para él ...[22]

La línea que separa el difrasismo del paralelismo no es fácil de trazar en la poesía náhuatl (como tampoco en el *Kalevala* finés);[23] y Garibay propone al respecto unas matizaciones muy aprovechables. El difrasismo náhuatl consistiría en «aparear dos metáforas, que juntas dan el simbólico medio de expresar un solo pensamiento»;[24] el paralelismo, en «armonizar la expresión de un mismo pensamiento en dos frases que, o repiten con diversas palabras la misma idea (*sinonímico*), o contraponen dos pensamientos (*antitético*) o completan el pensamiento, agregando una expresión variante, que no es pura repetición (*sintético*)».[25] Adviértase que, pese a la distancia supuestamente infranqueable que va del antiguo México a Finlandia, los tres tipos de Garibay coinciden con las tres formas de analogía analizadas por Steinitz.

Ante estas distinciones, que implican el cambio histórico, y también el paso de la poesía oral a la poesía escrita, ¿no nos hace falta una reflexión diacrónica? Es lo que V. M. Zhirmunski nos propone

21. S. N. Kramer, 1979, p. 23.
22. A. M. Garibay K., 1953, I, p. 194.
23. Véase F. P. Magoun, jr., Intr. a *The Kalevala*. Cambridge, Mass., 1963, p. XIX: «Parallelism and Repetition».
24. Garibay, 1953, I, p. 19.
25. *Ibid.*, I, p. 65.

en su breve pero magistral estudio (escrito para un homenaje a Steinitz) del paralelismo en los viejos cantares épicos de los pueblos asiáticos de la familia lingüística turca (kirguiz, uzbek, kazakh, karakalpak). Es lástima que no quepa copiar aquí el detalle de sus ejemplos y razonamientos. Me limito a sus conclusiones, que son tan importantes como sugestivas.

Zhirmunski observa diversos poemas en su desarrollo histórico, desde la alta Edad Media hasta el siglo XVI. La forma más antigua de formación rítmica versificada es la simple repetición del verso; a la que sucede un paralelismo más libre, de índole sintáctica. Más adelante aparecen la rima, primero interior o inicial, luego final también (ésta, basada con frecuencia en analogías sintácticas), y la aliteración, no siempre empleadas. Finalmente triunfan dos cosas: el cómputo de sílabas y la rima final, más variada, o sea morfológicamente diversa. Al propio tiempo el paralelismo *pierde terreno*, como si existiese la elección «paralelismo o forma silábica con rima». Concluye Zhirmunski: «la instalación de la rima final como medio autónomo y obligatorio de vinculación métrica conduce al propio tiempo, según parece, a un retroceso del paralelismo y de la aliteración».[26]

Lo que este enfrentamiento entre dos grandes rusos —Jakobson y Zhirmunski— nos sugiere es lo que puede llamarse una *estructura diacrónica*.[27] (No se trata de la Poética histórica que pedía un tercer ruso, A. N. Veselovski, puesto que el método empleado no suele ser meramente histórico-inductivo.) La hipótesis especulativa de un Jakobson era necesaria para que surgiesen las aclaraciones de Zhirmunski (basado, en realidad, como Jakobson, en Steinitz) y desde luego las mías. La estructura diacrónica arranca de la temporalidad pero apunta a una opción fundamental: repertorio o léxico de formas, configurado por interrelaciones. Preguntémonos por lo tanto: si el silabismo rimado y el paralelismo son dos polos estructurales ¿el verso libre y, generalmente, el retroceso de la rima y del cómputo cuantitativo en cierta poesía moderna, de Walt Whitman a Maiakovski,

26. V. M. Zhirmunski, 1965, p. 390: «die Festigung des Endreimes als eines selbstständigen und obligatorischen Mittels der metrischen Bindung führt zugleich augenscheinlich zu einer Zurückdrängung von Parallelismus und Alliteration».

27. Adrian Marino analiza «ideas» literarias que son a la vez sincrónicas y diacrónicas, 1974, p. 207 —cito la traducción de A. Calinescu en una reseña de *Cahiers Roumains d'Études Littéraires* (n.° 3, 1975, p. 120): «l'histoire se soumet au schéma, se laisse rappeler à l'ordre; le schéma se soumet à l'histoire». Sobre las estructuras diacrónicas, véase más abajo las observaciones del cap. 16, p. 408.

no habrán traído consigo un robustecimiento del procedimiento paralelístico?

Recuérdense los reiterados oleajes verbales en *Exil* (1942) de Saint-John Perse:

> Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette grandeur,
> Cette chose errante par le monde, cette haute transe par le monde, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même vague proférant
> Une seule et longue phrase sans césure à jamais inintelligible ...
> Toujours il y eut cette clameur, toujours il y eut cette fureur,
> Et ce très haut ressac au comble de l'accès, toujours, au faîte du désir, la même mouette sur son aile, la même mouette sur son aire, à tire-d'aile ralliant les stances de l'exil, et sur toutes grèves de ce monde, du même souffle proférée, la même plainte sans mesure
> A la poursuite, sur les sables, de mon âme numide ...

Citaré también las estrofas primera y última de un poema de *Sombra del paraíso* de Vicente Aleixandre, «Sierpe de amor» (1941). Con razón indica Carlos Bousoño que el versículo de Aleixandre encierra ritmos interiores endecasilábicos y heptasilábicos.[28] Pero sobresalen también la variante metafórica y el paralelismo sintáctico, en la mayoría de los versículos:

> Pero ¿a quién amas, dime?
> Tendida en la espesura,
> entre los pájaros silvestres, entre las frondas vivas,
> rameado tu cuerpo de luces deslumbrantes,
> dime a quién amas, indiferente, hermosa,
> bañada en vientos amarillos del día ...
>
> Boca con boca dudo si la vida es aire,
> o es la sangre. Boca con boca muero,
> respirando tu llama que me destruye.
> Boca con boca siento que hecho luz me deshago,
> hecho lumbre que en el aire fulgura.

En Walt Whitman la recuperación del paralelismo primitivo es algo sobrecogedor. Baste con recordar el «Song of Myself». Desde las anáforas y los dualismos de su comienzo:

28. Véase C. Bousoño, 1956*a*, p. 233 (sobre «Sierpe de amor»).

I celebrate myself, and sing myself,
and what I assume you shall assume,
for every atom belonging to me as good belongs to you.

I loafe and invite my soul,
I lean and loafe at my ease observing a spear of summer grass.

Nos hallamos ante algo muy parecido al *seconding effect* propuesto por James Kugel para la Biblia —un proceso que recalca, refuerza, realza:

There was never any more inception than there is now,
Nor any more youth or age than there is now,
And will never be any more perfection than there is now,
Nor any more heaven or hell than there is now.

Puesto que se abandona la rima y el cómputo silábico estricto, todo ocurre como si la reiteración verbal y temática sustituyese las formas e interrelaciones ausentes:

Twenty-eight young men bathe by the shore,
Twenty-eight young men and all so friendly,
Twenty-eight years of womanly life and all so lonesome.

Vienen a la memoria las enumeraciones de la poesía finesa, comentadas por Steinitz, y las del Romancero hispánico; es decir, notamos un retorno no sólo al paralelismo antiguo sino a la poesía oral; e incluso a las repeticiones o variaciones sintéticas propias de los *byliny* citados por Jakobson. Otra vez «The Song of Myself» (XV):

The city sleeps and the country sleeps,
The living sleep for their time, the dead sleep for their time,
The old husband sleeps by his wife and the young husband sleeps [by his wife ...

No aduciré más citas. Mi sugerencia no podía ser aquí sino un breve experimento. Termino con dos corroboraciones. Nótese, en primer lugar, que al caracterizar cierta poesía hebrea moderna que, después de Avraham Ben Yishak, influida por Blok o Ajmátova, cultiva formas próximas al verso libre, B. Hrushovski señala el retorno del paralelismo: «The forms of free verse are too varied to be dis-

cussed here. Basically they lean on syntactic patterns, strengthened by parallelism and sound orchestration» («Prosody», 1.234*a*).

Y he aquí que, escritas ya estas páginas, tengo la satisfacción de hallar que Fernando Lázaro Carreter, en un ensayo titulado «Función poética y verso libre», desarrolla, con precisión y relieve, conclusiones similares; satisfacción producida no sólo por el gusto de estar de acuerdo con él sino por la probabilidad de que los dos juntos llevemos la razón. Con motivo de unas observaciones de Amado Alonso sobre la repetición en Pablo Neruda, procedimiento que aquél reducía al arte del poeta chileno, subraya Lázaro que sin la función poética —que él en otro sitio define como función *estructurante*— el verso libre, despojado de los instrumentos rítmicos propios de la métrica tradicional, no sería viable; y por ende «*la repetición está en la entraña misma del verso libre, como su fundamental principio constitutivo*».[29]

No faltará quien piense que no debe descuidarse la elucidación de las varias funciones que el paralelismo desempeña en distintos contextos sociohistóricos. Opina Jonathan Culler, en su crítica de las ideas básicas de Jakobson, que la separación de la lectura formal de la justa adecuación temática no satisface: «It would seem not unreasonable to suggest that patterns discovered are relevant only when they can correlated with some experience that they explain...».[30] Así es, en efecto, y también desde un ángulo comparativo. Las funciones mágicas, litúrgicas, afectivas, retóricas de los procedimientos paralelísticos son sin duda dignas de reflexión. Aquí no he examinado sino su existencia y delimitación, en consecuencia con un planteamiento básico del comparatismo.

Hasta aquí mi ejemplo del modelo *C*. Hay sin disputa otros modelos de supranacionalidad que conciernen al comparatista. Hago resaltar el tipo *A* por ser el que mejor describe buena parte de los trabajos actuales; el tipo *B*, porque a él se aproximan una serie

29. «Función poética y verso libre», en F. Lázaro Carreter, 1979, p. 60; sobre la función estructurante, véase en el mismo libro «¿Es poética la función poética?», páginas 63-73.

30. Culler, 1975, p. 67: «no parecería insensato insinuar que los designios descubiertos sólo son pertinentes cuando cabe vincularlos a alguna experiencia que ellos expliquen ...».

de investigaciones que se realizan en la Unión Soviética, y otros países del Este de Europa (aludo a las analogías histórico-tipológicas de Zhirmunski y D. Ďurišin, que veremos ahora); y el tipo C no sólo por el crecimiento de los estudios de Este/Oeste, tan propios del día de hoy y tan prometedores, sino porque al destacar sus premisas teóricas quisiera acentuar el papel decisivo —generador de modelos de investigación— de la teoría de la literatura. Es evidente que los elementos de la teoría de la literatura, que hoy tantos cultivan con ahínco, y los planteamientos de la Literatura Comparada se necesitan, conllevan e implican mutuamente; y es probable que se impliquen el día de mañana aún más. El estudioso eslovaco D. Ďurišin, en una de las mejores presentaciones de nuestra disciplina (*Vergleichende Literaturforschung*, 1972), considera con razón esta doble relación como un devenir conjunto —«ein wechselseitiger Prozess der Zusammenarbeit»—[31] y trae a la memoria la Poética histórica que a fines del siglo pasado pedía A. N. Veselovski. Pero lo que éste deseaba era una Poética meramente inductiva, «aclaración de la esencia de la poesía por medio de su historia»,[32] y no las recíprocas interrogaciones y comprobaciones que, en mi opinión, infunden vida al modelo *C*.

No se me oculta desde luego que *otros marcos conceptuales* pueden ocupar un lugar predominante en la definición de un conjunto supranacional, llegando a constituir su centro de gravedad. Así nos encontramos ante modelos que podríamos denominar *D*, *E*, *F*, etcétera, correspondientes en cada caso al marco conceptual en cuestión y tan numerosos como éstos: teoría de la religión, teoría de la cultura, mitología, Antropología cultural o social, teorías de la personalidad —por ejemplo, psicoanalíticas—, esquemas sociológicos y, por supuesto también, lingüísticos.

Conforme pasamos del arquetipo *A* al arquetipo *C* de supranacionalidad, la diferencia más significativa para el comparatismo, a mi entender, no es tanto el grado de teoreticidad, que a todas luces aumenta, como el de universalidad. O ¿acaso confluyen los dos términos en el comparatismo? Los fenómenos constitutivos del modelo *C* ¿no sugieren ya una concepción de lo universal? ¿Una concepción no total sino relativa, es decir aquella que ha superado positivamente las diferenciaciones espaciales y temporales? Volvemos así

31. Ďurišin, 1972, p. 37: «un proceso recíproco de trabajo conjunto».
32. Cit. en *ibid.*, p. 44: «Erhellung des Wesens der Poesie aus ihrer Geschichte».

al enfrentamiento de lo uno y lo plural. El tránsito de *A* a *C* revela la búsqueda tenaz de conjuntos ultralocales que signifiquen no mundialismo o espacios máximos sino coherencia y unidad. Al propio tiempo actúa el impulso contrario, la atracción de lo singular, de lo inimitable, de lo que realmente ha acontecido. Y entonces es el esquema unitario lo que ha de sufrir la prueba de la diversidad, de la disgregación, de las disparidades espaciales y temporales —de país a país, de período a período. Ninguno más que el elaborado por el teórico de la literatura, cuya tarea, desde nuestro punto de vista, no puede ceñirse a ser un ejercicio especulativo o una *cognitio ex principiis*. No interesa la unidad que no ha sido puesta a prueba, la Forma neoplatónica, el esencialismo ingenuo, la instalación en categorías principalmente mentales. Eso es lo que vendría más o menos a ser lo que antes llamaba una teoría de la literatura de la luna —media docena de narraciones y poemas en dos o tres idiomas que vindicasen conceptos perennes, neoclásicamente absolutos. Desde el Renacimiento ha existido en Europa una tensión notoria entre Poética y poesía. Pues bien, ingenuo sería no tomar conciencia de ella, de su devenir temporal. La Poética de hoy, como las anteriores, ha de recortar sus pretensiones de esencialidad, amoldándose con flexibilidad a lo que de hecho ha sucedido en la historia y en las sociedades humanas. Este amoldamiento, repito, este difícil equilibrio entre humanidad y desemejanza, entre hipótesis y testimonio, entre teoría y creación, es el desafío ineludible ante el cual se encuentran los estudios literarios de hoy.

Raras veces es fácil deslindar una investigación comparativa, asignándole límites fijos. Piénsese, por ejemplo, en el estudio de un «tema». Para definirlo, ¿qué grado de generalidad podemos permitirnos? ¿Hasta qué punto nos interesa captar las particularidades históricas, no dejar que se pierda el sabor de las diferencias? El tema de don Juan, tratándose de Literatura Comparada, suele enfocarse según lo que acabo de denominar el modelo *A*: se atiende ante todo a unos textos teatrales, operáticos o poéticos que aparecieron en Europa del siglo XVII al XX; sus atributos —el Comendador o Convidado de Piedra, etcétera— y orígenes cultos —Tirso de Molina, el teatro italiano, Molière— son visibles y bastante precisos. Desde el libro de Gendarme de Bévotte se ha examinado también las fuentes folklóricas del tema, pero con ánimo de bosquejar solamente la prehistoria de lo que sobreviene como auténtico arte teatral durante el siglo XVII.

La inquisición fluye con evidente coherencia conforme pasamos de un autor a otro, de una versión de la figura de don Juan a otra versión que ratifica la existencia y hasta el conocimiento, en no pocos casos, de las anteriores. No se trata de un término inventado hoy o de una abstracción crítica, sino de un largo itinerario que poco a poco, en el pasado, fue cobrando conciencia de sí mismo. De una manera impecable, el devenir sinuoso del tema y su internacionalidad se responden mutuamente. Hay momentos y acontecimientos que pueden identificarse con certeza. Por ejemplo, un francés, Henri Blaze de Bury, germanista, escritor fácil, traductor de Goethe, es el primero que se atreve a confeccionar un desenlace feliz, quiero decir, a convertir al héroe. Gracias al «eterno femenino», a *das ewige Weibliche*, como Fausto, don Juan se salva.[33] En suma, es difícil imaginar un tema cuya supranacionalidad histórica esté más arraigada en el espacio y en el tiempo, o se perfile más nítidamente.

Ahora bien, la misma fuerza con que se yergue don Juan tiene consecuencias paradójicas. Piénsese en los comentarios de Kierkegaard, de Camus, de Ortega, de Otto Rank, de Micheline Sauvage, de Montherlant, de Gregorio Marañón, de José Bergamín y de tantos más.[34] Lo prioritario ya no es una serie de transmutaciones, muchas veces históricas y nacionales, o sea la percepción del cambio, sino una figura fundamental que insinúa significaciones de índole fenomenológica, existencialista, mítica, filosófica, psicoanalítica o

33. Véase Henri Blaze de Bury, *Le Souper chez le commandeur*, París, 1835, reed. en *Poésies complètes de Henri Blaze*, París, 1842, donde el autor dice (prólogo, p. VI) que se le ha reprochado vivamente su conversión de don Juan. (Bajo el seudónimo de Hans Werner, la obrita había aparecido primero en la *Revue des Deux Mondes*, 1834, pp. 497-558.) De Blaze de Bury, véase *Le Faust de Goethe*, París, 1840; *Écrivains et poètes de l'Allemagne*, París, 1846, y los interesantes «Mes souvenirs de la Revue des Deux Mondes», *Revue Internationale*, Roma, XVII, XVIII (1888), por entregas. Véase Jacques Voisine, «Voyageur ou plagiaire? Blaze de Bury au pays de Jean-Paul», en *Connaissance de l'étranger. Mélanges offerts à la mémoire de Jean-Marie Carré*, París, 1964, pp. 515-524.

34. Véanse S. Kierkegaard, *Enten-Eller* (*O lo uno o lo otro*), 1843; V. Said Armesto, *La leyenda de don Juan*, Madrid, 1908; J. Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo*, en *Obras completas*, Madrid, 1947, III, pp. 174-179; O. Rank, *Die Don Juan-Gestalt*, Viena, 1924; R. Cansinos Assens, «El mito de Don Juan», en su *Evolución de los temas literarios*, Santiago de Chile, 1936; G. Marañón, *Don Juan*, Buenos Aires y México, 1942; A. Camus, «Le donjuanisme», en *Le Mythe de Sisyphe*, París, 1942, pp. 97, ss.; H. de Montherlant, *Don Juan*, París, 1958. Más próximos a la historia y crítica literarias, véanse G. Gendarme de Bévotte, 1906-1929; L. Weinstein, 1967; A. E. Singer, 1965; Daniel Poyán Díaz, 1966; y F. Márquez Villanueva, 1983, que trae bibliografía oportuna sobre los orígenes de la leyenda.

sexológica. Cierto que estas interpretaciones globales no serían concebibles sin un mínimo de familiaridad con los avatares del tema según el modelo *A*. Pero lo que predomina es la unanimidad requerida por un marco conceptual —de tipo *D* o *E*, digamos, para volver a nuestro esquema. Por muy amplia que sea la interpretación, sin embargo, su punto de arranque habrá sido no una figura universal sino un don Juan europeo, español y hasta sevillano. La universalidad posible tendría que partir del modelo *C*, de un arquetipo de varón fatalmente mujeriego, del incansable e incorregible amante, descubierto en las más variadas culturas y literaturas: en África, la India, la China, el Japón. Nos encontraríamos entonces ante un Seductor, del que don Juan no es sino una variedad europea. No nos sorprendamos si este primordial Seductor también se presta, arrancándolo de su situación poética o dramática, a múltiples explicaciones psicofilosóficas; y de tal suerte topamos con el Indeciso, el Adolescente, el Inseguro, el Sacrificado por la Madre, el Aventurero, el Buscador del Absoluto. Serán previsibles las ambigüedades y los equívocos, no diferenciándose mucho el Seductor primordial del Burlador de Sevilla. Pero semejante apertura de compás podría o debería conducir, en el mejor de los casos, a exploraciones y reflexiones inéditas.

En otros contextos las distinciones son netas y no se confunden los modelos. Tengo presentes algunas investigaciones de textos de la América india, prehispánica, o no-hispánica. Pues huelga subrayar que el comparatismo se interesa no ya por las grandes y opulentas literaturas de Asia, como las de la China, la India y el Japón, sino también por los testimonios poéticos de las no menos antiguas culturas de México, Guatemala o el Perú. Por ejemplo, José María Arguedas y otros estudiosos han traducido al castellano la hermosa elegía quechua, «Apu Inqa Atahuallpaman», que llora la muerte y ansía el renacer de Inkarrí —fusión mítica de los dos últimos Incas, Atahualpa y Túpac Amaru, ejecutados por los españoles.[35] Trátese del Perú o de México, se suele destacar, más que el género literario (como la universalidad de la elegía), la abundante imaginación mitológica: mitos de creación o cosmológicos, mitos cataclísmicos, mitos heroicos, mitos rituales, etcétera. Así, Mercedes López-Baralt se apoya en

35. Véase *«Apu Inqa Atahuallpaman». Elegía quechua de autor cuzqueño desconocido*, ed. T. L. Meneses, Lima, 1957. Se trata de un *wanka*, según Jesús Lara, 1947, p. 91: «el *wanka* era un género que tenía asombrosa afinidad con la elegía europea».

Mircea Eliade (el carácter cíclico de la temporalidad sagrada), Norman Cohn (las raíces psíquicas del milenarismo) y Victor Turner (el momento liminal, o de transición, en los *rites de passage*) para comentar el mito de Inkarrí y, en particular, la elegía «Apu Inqa Atahuallpaman». Queda claro que se apela en este caso a un modelo de tipo *D* o *E*, cuyo cimiento conceptual es la teoría o antropología de la religión, si bien es no menos cierto que se toma asimismo en consideración el cotejo histórico o modelo *B*, por cuanto Mercedes López-Baralt indica que en distintos lugares y períodos el mito milenarista funcionó como respuesta o defensa contra la asimilación impuesta por los españoles.[36]

En cuanto al modelo *C*, no se sorprenderán mis lectores de que haya tardado bastante en abrirse camino el estudio conjunto de fenómenos genéticamente independientes. Hace treinta o cuarenta años, esta clase de investigación no se tenía por legítima. El comparatismo se dedicaba a las relaciones internacionales, a lo que J.-M. Carré denominó, inolvidablemente, *rapports de fait.*[37] Y aún hoy no son pocos los estudiosos que toleran de muy mala gana, o con escaso entusiasmo, el estudio no genético de categorías supranacionales. H. Dyserinck se inclina por la integridad de la *Kultureinheit.*[38] Ulrich Weisstein, en su *Introducción a la Literatura Comparada*, aclara que «hacemos todo lo posible por no extender los estudios de analogía a fenómenos pertenecientes a círculos culturales distintos»; y añade:

> A nuestro parecer, es un mismo círculo cultural donde hay que buscar aquellos puntos de contacto que la tradición, consciente o inconsciente, ha conservado en el pensamiento, en el sentir y en las facultades creadoras de sus gentes y que al aparecer casi simultáneamente podríamos denominar *courants communs* ... [39]

Y en su manual C. Pichois y A.-M. Rousseau vacilan y expresan reservas ante la evidente necesidad de dar cabida a fenómenos análogos que unas influencias binarias no justifican claramente: «On

36. Véase Mercedes López-Baralt, 1979, pp. 65-82, y 1980, pp. 79-86.
37. J.-M. Carré, «Avant-Propos» a M.-F. Guyard, 1951, p. 5.
38. Dyserinck, 1972, p. 149.
39. Weisstein, 1975 *a*, p. 33. Valga como muestra de cierta postura. El propio Weisstein pasó luego a interesarse por las analogías tipológicas, véase Weisstein, 1975 *b*, y 1981, pp. 130 ss.

relève dans des littératures différentes des floraisons analogues qui ne s'expliquent pas entièrement par le jeu des influences».[40] Por ejemplo, según ellos, el Barroco italiano, el francés, el alemán, el eslavo no se han engendrado mutuamente con arreglo a un ritmo de sucesión cronológica:

> Pour les comprendre, il faut remonter à un ancêtre commun, le pétrarquisme, dont a repris vers la fin du XVIe siècle soit les sentiments et les idées, soit les structures et les formes, en les intégrant à des oeuvres d'un esprit différent. Cet esprit n'est pas seulement le fameux et trop vague *Zeitgeist*, l'air du temps; il est le reflet ou bien, selon les marxistes, le produit du déterminisme socio-économique, la superstructure d'une infrastructure qui le postule, le reflet, aussi, ou le produit des tendances religieuses qui s'affrontent au moment de la Réforme et de la Contre-Réforme.[41]

De lo cual no se deduce nítidamente sino la supervivencia de lo que Marc Bloch llamaba, según vimos, *l'idole des origines*.

El blanco de tales objeciones es Etiemble y su libro *Comparaison n'est pas raison* (1963), que en su día fue un acontecimiento y hoy —por la lentitud con que se aceptan sus proposiciones— lo sigue siendo. Escrito con brillantez y vivaz talento polémico, este libro es un alegato a favor del conocimiento y estudio de las más diversas literaturas, de los más variados testimonios poéticos de la condición humana. Etiemble acomete con vigor contra el chauvinismo europeo o europeocéntrico (que además es postizo, pues reduce Europa a cuatro o cinco literaturas). Pero eso no es más que un principio. No basta para Etiemble que nos interesemos por la poesía china, japonesa, o india —en hindi, en urdú, en tamil—, por la árabe y la persa. No es válido seguir ignorando los idiomas ugro-fineses, que nos han dado el *Kalevala*; a Vörösmarty y a Ady. Recuérdese al admirable Victor Zhirmunski, que, para sus investigaciones de la epopeya

40. Pichois y Rousseau, 1967, p. 43.

41. Pichois y Rousseau, 1967, p. 94: «para comprenderlos, hay que remontarse a un antepasado común, el petrarquismo, del que se recuperaron a fines del siglo XVI sean los sentimientos y las ideas, sean las estructuras y las formas, integrándolos en obras de distinto espíritu. Este espíritu no es solamente el famoso y demasiado vago *Zeitgeist*, el aire del tiempo; es el reflejo, o bien, según los marxistas, el producto del determinismo socioeconómico, la superestructura de una infraestructura que postula también dicho reflejo, o el producto de tendencias religiosas que se enfrentan en el momento de la Reforma y de la Contrarreforma».

heroica popular, aprendió distintas lenguas de Asia central; y a Albert B. Lord, conocedor excepcional, en su *Singer of Tales* (1960), de las lenguas balcánicas.

> Quand on est Français, de plus, comment peut-on se piquer de littérature comparée en négligeant la question du bilinguisme chez les écrivains malgaches, arabes ou viêtnamiens, les analogies entre les *hain-tenys* mérinas et la poésie d'Éluard, l'influence de la poétique française sur la poésie viêtnamienne d'aujourd'hui, l'influence des littératures coloniales ou des pays colonisés sur la métropole et sa littérature, etc.[42]

Y aún más:

> L'institut dont je rêve comprendrait naturellement des héllenistes et des latinistes, mais aussi des sumérologues et des égyptologues, mais aussi des slavisants, des spécialistes du hindi et du bengali, des sinologues, des germanistes et des romanistes, mais aussi des sémitisants, des hommes versés dans les littératures finno-ougriennes, turco-mongoles, dravidiennes, et je n'oublie pas le japonais! Tout se tient dans l'histoire des littératures, et celui-là n'en comprendra jamais une seule, j'entends comprendre, qui n'aura pas un peu mieux que des lumières sur un assez grand nombre d'autres.[43]

¿Sueño? ¿Utopía? De acuerdo con Étiemble, yo agregaría un dato. En lo que toca a las literaturas orientales o menos conocidas entre nosotros, empezamos hoy a disponer de lo que desde hacía tiempo poseemos en el terreno helénico o en el latino: traducciones, historias, estudios críticos y demás instrumentos de mediación. Por ejemplo, he señalado el posible valor de una investigación comparativa, a escala mundial, de la carta ficticia o epístola poética. Pues bien, en 1925 Adolf Erman publicó, en su edición del *Papyrus Lansing*

42. Étiemble, 1963, p. 37. Véase A. Marino, 1982 *a*; Haskell Block, 1970, p. 25.
43. *Ibid.*, p. 29: «el instituto con el cual sueño abrazaría naturalmente a helenistas y latinistas, pero también a sumerólogos y egiptólogos, pero también a especialistas en hindí y bengalí, a sinólogos, a germanistas y romanistas, pero también a semitizantes, a hombres versados en las literaturas ugro-finesas, turco-mogolas, drávidas, y no se me olvida el japonés. Todo es coherente en la historia de las literaturas; y aquel no comprenderá nunca a una sola, quiero decir *comprender*, que no posea algo más que unas pocas luces acerca de un número bastante grande de las demás».

—papiros egipcios hallados en una tumba de Tebas y que se remontan a la dinastía XX, del siglo XII a.C.— una colección de diez cartas literarias que eran ejercicios de escuela. Y en cuanto a los sumerólogos, que Étiemble menciona, A. Falkenstein ha analizado una carta sumeria, anterior a 1500 a.C., dirigida a Nonna, diosa de la luna, y O. R. Gurney una epístola encontrada en Sultantepe y ficticiamente atribuida al héroe Gilgamesh.[44] No escasean los ejemplos más antiguos o remotos. Como quiera que sea, no hablo de práctica aquí, ni siquiera de la del propio Étiemble en sus *Essais de littérature* (*vraiment*) *générale* (1974). Lo que agradecemos a Étiemble es su enérgica afirmación de un espíritu, unos propósitos y un determinado humanismo.

Existe, sí, una tendencia de la Literatura Comparada, tal vez la más prometedora, «qui considère que, lors même que deux littératures n'ont pas eu des rapports historiques, il est légitime de comparer les genres littéraires qu'elles ont, chacune pour soi, élaborés».[45] Y esa tendencia, más que un sueño, es indicio de una inquietud social y política, de una preocupación por el mundo real —que abraza el tercer mundo— de nuestros días:

> Sour une querelle apparemment technicienne, il me semble que se joue l'avenir de notre humanisme. Croupirons-nous orgueilleusement, provincialement, sur une étroite culture bien française et bien historiciste; ou si, balayant les préjugés, la routine, nous accepterons d'ouvrir au monde, à l'esthétique, nos Facultés des Lettres, pour y préparer nos étudiants à devenir enfin des hommes dans un monde vrai; un monde où l'Afrique noire et la Chine jaune, où l'Inde et le Japon, où l'Amérique espagnole, le Brésil et la culture arabe auront plus d'un mot à nous dire? [46]

44. Véanse A. Erman, 1925 *a* y *b*; O. R. Gurney, 1957; Falkenstein, 1959; F. R. Kraus, 1980; y P. Michalowski, «Königsbriefe», en *Reallexikon der Assyriologie und vorderasiatischen Archäologie*, ed. D. O. Edzard, Berlín y Nueva York, 1981, pp. 51-59.

45. Étiemble, 1963, p. 65.

46. *Ibid.*, contraportada: «bajo una disputa aparentemente tecnicista, me parece que nos jugamos el porvenir de nuestro humanismo. Seguiremos pudriéndonos orgullosamente, provincianamente, dentro de una estrecha cultura muy francesa y muy historicista; o bien, barriendo los prejuicios, la rutina, ¿aceptaremos abrir al mundo, a la estética, nuestras Facultades de Letras, para que en ellas nuestros estudiantes se preparen para llegar a ser por fin hombres en un mundo verdadero; un mundo en que la África negra y la China amarilla, en que la India y el Japón, en que la América española, el Brasil y la cultura árabe tendrán más de una palabra que decirnos?».

Estas preocupaciones, claro está, no son extrañas a los países socialistas del Este de Europa (superada la obcecación con que en 1950 un Fadeyev denunciaba el «cosmopolitismo burgués», de G. Lukács).[47] En 1960 el Instituto Gorki de Moscú, consagrado a la investigación de la literatura mundial, dedica un congreso a las *Wechselbeziehungen und Wechselwirkungen zwischen Nationalliteraturen*. En 1962 la Academia de Ciencias de Budapest organiza un gran coloquio internacional de comparatistas, al que asisten estudiosos occidentales; en 1967 la AILC se congrega en Belgrado, etcétera.[48] Desde entonces han menudeado los contactos y las reuniones de comparatistas del Este de Europa y del Oeste. El Instituto Gorki (como otros institutos de la Unión Soviética) ha publicado al menos ocho diferentes historias de literaturas nacionales, de muy variados orígenes. Y sobre todo, desde el punto de vista nuestro, es harto significativa la vasta *Historia de la literatura universal*, desde los orígenes hasta la segunda guerra mundial, en nueve volúmenes, cuyos primeros tomos empiezan a aparecer.[49] Unido a otros volúmenes de teoría literaria, este ambicioso proyecto postula una preocupación historiológica que —como espero mostrar al final del presente libro— algunos críticos occidentales sinceramente compartimos.

Son muy diversos los modelos de supranacionalidad que pueden reconocerse en los trabajos de los comparatistas de la Europa oriental; y sería inepto simplificarlos. Algunos, de muy gran valía, coinciden con lo que denomino aquí el modelo *A*; y también con el *C*. Pero conviene señalar la aceptación en no pocas ocasiones de lo que llamo el modelo *B*. Tengo presentes ante todo las obras de madurez de

47. Véase Étiemble, 1963, p. 12, y G. Struve, 1955, pp. 1-20 (con posdatas en VI, 1957, pp. 7-10, y VIII, 1959, pp. 13-18).

48. Sobre el comparatismo de la Europa del Este, ha habido bastantes resúmenes y antologías, desde la *Littérature comparée en Europe orientale*, publicado por Istvan Sötér, 1963; véase Ďurišin, 1967, 1972; G. Ziegengeist, 1968; G. R. Kaiser, 1980 *b*.

49. El *Institut mirovoi literatury*, o Instituto Gorki, de Moscú ha publicado libros —con otros institutos de la Academia de Ciencias de la URSS— sobre Dante y la literatura mundial (1967), relaciones checo-soviéticas (1965) y sobre diferentes literaturas nacionales: historias de la literatura inglesa (1943-1957, 3 vols.), francesa (1946-1963, 4 vols.), alemana (1962-1976, 5 vols.), americana (1947; se prepara una ampliación), etc. El Instituto de Estudios Orientales prepara historias fundamentales de las literaturas orientales, de las que ha aparecido ya la vietnamita (1977). Los colaboradores del Instituto Gorki han publicado bastantes obras de teoría literaria, o de historia ampliamente comparativa, como *Las bases de la teoría literaria*, Moscú, 1976, de L. I. Timoféiev, y el notable estudio titulado *La novela medieval. Orígenes y formas clásicas*, 1983, de E. M. Meletinski.

V. M. Zhirmunski, del que citaré aquí algún libro y un resumen de fácil acceso, el artículo «On the Study of Comparative Literature» (1967).

Alguna vez Zhirmunski se remonta respetuosamente al ejemplo de A. N. Veselovski (1838-1906) y su «paleontología de los argumentos».[50] No niega Zhirmunski la existencia de influencias en el itinerario de las literaturas —Veselovski las llamaba «contracorrientes», en pugna con las corrientes privativas de una historia nacional—, que se entrecruzan con las líneas de desarrollo análogo supranacional. Pero la tarea del comparatista consiste en descubrir estos procesos análogos y paralelos, debidos a precondiciones sociales y a las leyes que rigen la historia literaria —«the general laws of literary development».[51] Los sucesos y movimientos literarios, considerados como fenómenos internacionales, arrancan tanto de unos desenvolvimientos históricos análogos en la vida social de los pueblos como de los recíprocos contactos culturales y literarios que hubo entre ellos. La idea de una evolución general de las sociedades humanas —única y conforme a regularidades y leyes— es el indiscutible punto de partida de tales observaciones:

> Comparative study of literature in this sense presupposes as its basic principle the notion of unity and regularity in the social evolution of mankind in general. Similarities in the realms of ideas between peoples at similar stages of historical development are based on parallelisms in their social organization —parallelisms which can be traced even between Western European and Central Asian peoples during the age of feudalism. Typological analogies or convergences of the same kind between literatures of distant peoples, not in direct contact with each other, are far more common than is generally supposed.[52]

50. V. Zhirmunski, 1967, p. 4; sobre Veselovski, véase V. Erlich, 1959, pp. 33-36.

51. Zhirmunski, 1967, p. 2.

52. *Ibid.*, p. 1: «El estudio comparativo de la literatura en este sentido presupone como principio básico la noción de la unidad y regularidad, en su evolución social, de la humanidad en general. Las semejanzas en el terreno de las ideas entre los pueblos en fases semejantes de su desarrollo histórico se basan en paralelismos en su organización social —paralelismos que pueden trazarse hasta entre pueblos de la Europa occidental y del Asia central durante la edad del feudalismo. Las analogías tipológicas o convergencias de tal índole entre literaturas de pueblos distantes, entre los que no hubo contactos directos, son muchísimo más corrientes de lo que generalmente se supone».

Zhirmunski, que conocía no sólo las principales lenguas europeas sino también las literaturas del Irán, de los países árabes, de Turquía y Asia central (kalmuk, uzbek, etcétera) y Mongolia, presenta copiosos ejemplos de lo que él llama «analogía tipológica». Sus géneros predilectos parecen ser tres: el *roman courtois* occidental de los siglos XII y XIII en relación con las literaturas de lengua iranesa —como el parecido de *Tristan et Iseult* con el poema persa de Gurgani, *Vis-u-Ramin* (siglo XI), o el de Chrétien de Troyes con Nezâmi; la poesía épica tradicional; y, sin ir más lejos, los rasgos compartidos por el arte de los trovadores y de los *Minnesänger* con la poesía amorosa árabe, el *Collar de la paloma* de Ibn Hazm, etcétera, asunto muchas veces debatido y que para el historiador ruso no tiene explicación genética pero sí tiene validez analógica: «not an indication of literary influence, but of typological analogy —even granting cultural intercourse between Arabic Spain and the South of France».[53]

Son especialmente interesantes las semejanzas que halla el historiador ruso entre las diferentes y numerosas formas de «poesía heroica», cuyos elementos —resumidos en su libro *Vergleichende Epensforschung* (Berlín, 1961)— son bastante conocidos: el nacimiento milagroso del protagonista, por ejemplo, como el del héroe servio Marko Kraljević, o el de las sagas escandinavas y tantos poemas épicos más; las hazañas realizadas durante la niñez —*enfances* de Carlomagno, de Vivien—, a las que Zhirmunski asigna una fecha algo posterior en la evolución del género, tratándose de *byliny* rusos, del *Canto de los tres niños* en kalmuk, o los hechos de Nurali y Rawshan en uzbek; y la invulnerabilidad mágica del héroe: Aquiles, Siegfried, Isfendiar (del *Shahnama* de Firdausi), los guerreros turcos y mogoles (*Alpamysh*), etcétera. Adviértase que la presentación de Zhirmunski suele ser diacrónica (lo cual de por sí no distingue a ningún modelo, puesto que los tres que comento aquí pueden serlo) y le lleva a hacer resaltar, en el caso de la épica, un desenvolvimiento regular (*Ent-*

53. *Ibid.*, p. 5: «no una indicación de influencia literaria sino de analogía tipológica —aunque concedamos la existencia de relaciones culturales entre la España árabe y el Sur de Francia». Hay versión alemana de este artículo en G. R. Kaiser, ed., 1980 *b*, pp. 77-89. Las mismas ideas, en lo esencial, se exponen en Zhirmunski, 1969 *a*, pp. 3-21 (en alemán en Ziegengeist, 1968, pp. 1-16). Sobre el concepto de analogía tipológica, son muy valiosos los comentarios de Ďurišin, 1972, pp. 47 ss. Véanse también H. Seidler, 1973, y Weisstein, 1981, pp. 130 ss., que trae bibliografía sobre la idea de analogía. Del Este también, véase H. Markiewicz, 1980, y M. B. Jrapchenko, 1968.

wicklungsgesetz) de carácter interior.[54] Zhirmunski se enfrenta con las explicaciones genéticas de estas analogías, como la tesis de N. Banašević sobre las fuentes franco-italianas de los cantares yugoslavos, o la de M. Chalanski sobre el origen germánico de la épica rusa, para refutarlas y rechazarlas terminantemente. Las interrelaciones que el estudioso ha de destacar son las tipológicas: «Die übereinstimmenden Merkmale der Heldenepen verschiedener Völker haben fast immer typologischen Charakter».[55]

Cierto que existen estas analogías, puestas de relieve en toda su amplitud por la erudición excepcional de Zhirmunski. Y también es cierto que hoy ningún comparatista osaría atribuirlas al juego de influencias internacionales. Muchas de ellas se encuentran en el terreno de la «literatura oral» o el folklore, abordado desde V. Propp por la narratología contemporánea, y cuya compatibilidad con las diferencias históricas ha sido problema suscitado por las discusiones estructuralistas.[56] Tratándose de literatura escrita, lo valioso de la postura de Zhirmunski y de sus sucesores es, a mi entender, el esfuerzo por hallar tipologías supranacionales en los itinerarios y desenvolvimientos de la historia literaria misma. Hasta aquí estos planteamientos parecen no diferir de los que asignamos a nuestro modelo *C*.

¿Pero y el modelo *B*? ¿Es la ideología en este caso mucho más que un telón de fondo? En la práctica, que yo sepa, las consideraciones sociohistóricas o socioeconómicas de un Zhirmunski son rápidas y esquemáticas. Por eso tenemos la sensación de que son insuficientes. Por ejemplo: «*Heroic poetry* of an essentially narrative kind (epic songs and poems) emerged independently among different peoples at an early stage of social development (the so-called "heroic age")».[57] O a propósito de la novela histórica:

> Typical of the age of romanticism is, for example, the historical genre (historical novel and drama): its international vogue was due to the rise of historical and national consciousness during the social and international conflicts of the French Revolution which

54. V. Zhirmunski, *Vergleichende Epenforschung*, 1961, p. 117, y 1969 *b*.
55. Zhirmunski, 1961, p. 117: «los rasgos conformes de las epopeyas heroicas de diferentes pueblos tienen casi siempre un carácter tipológico».
56. Véase C. Guillén, 1978 *b*, pp. 23-40.
57. Zhirmunski, 1967, p. 2.

> were associated with a growth of interest in science and art, and in the national past.[58]

Sorprenden estas explicaciones por parte de quien escribió un excelente libro sobre Herder. En realidad las precondiciones sociales son más una premisa o un axioma, en este contexto, que el objeto de estudio —preciso, completo, detallado— que necesitaríamos. Digo que estos conocimientos serían necesarios porque las analogías que hallamos de buenas a primeras entre fenómenos literarios similares, como la novela picaresca española y las narraciones de Saikaku Ihara (de la Osaka del siglo XVII), son mucho más claras y fehacientes que las que podríamos establecer entre la sociedad española del XVII y la del Japón. Salta a la vista la proximidad de una poesía amorosa japonesa, o china, a otra provenzal o portuguesa. Es imprescindible probar o al menos analizar con detenimiento la existencia de precondiciones sociales comunes. Convengamos en que éstas, como mínimo, son tan discutibles como las analogías y afinidades poéticas. Zhirmunski, con todo, en vez de presentarlas, las da por entendidas y por demostradas. De tal suerte las supuestas causas —principio de integridad del tema bajo consideración— quedan relegadas a un tácito subtexto, o desplazadas a un discurso diferente del que pronuncia la historia literaria.

No digo ni pienso que tengamos que rechazar el modelo *B*. Hay casos palpables, comprobables, en que las similitudes sociales sin duda existieron y fueron operativas. La *sociocritique* tiene mucho que decirnos hoy, sobre todo cuando es una microcrítica, atenta a situaciones precisas y concretas, como la cárcel o el exilio, el convento o la esclavitud.[59] Yo no rehúso sino, antes bien, echo de menos en nuestro terreno los análisis detenidos de historia económica, asociados a la trayectoria de la historia literaria. Las tipologías reunidas por Zhirmunski son enormemente sugestivas. No hace falta, para investi-

58. *Ibid.*, p. 6: «típico de la edad del Romanticismo es, por ejemplo, el género histórico (novela y drama históricos): su boga internacional se debió al desarrollo de una conciencia histórica y nacional durante los conflictos sociales e internacionales de la Revolución francesa, que iban asociados a un interés creciente en la ciencia y el arte, así como en el pasado nacional».

59. Véanse L. Lowenthal, 1948; A. Hauser, 1951; K. E. Rosengren, 1968; Rita Schober, 1970; P. Orecchioni, 1970; R. Weimann, 1971; R. Williams, 1973, 1977 (bibl.: pp. 213-217); E. Cros, 1976, 1983; C. Duchet, ed., 1979; Manfred Naumann, ed., 1980. También J. Leenhardt, 1973; J. Strelka, 1973, y P. Cornea, 1976.

garlas, creer a pie juntillas en una filosofía de la historia, única y definitiva. Nada sería más inactual, menos próximo a lo vivido por los hombres y las mujeres del siglo XX. La novela histórica que se enfrenta con esa experiencia ya no es, por supuesto, la de Tolstoi, tan aplomada, tan conforme consigo misma, sino *La guerra del fin del mundo* (1981) de Mario Vargas Llosa, con su consternada y también discutible percepción de la ambigüedad moral, la violencia, la precariedad teórica de nuestro tiempo.

No han escaseado en este capítulo las referencias a obras y literaturas no europeas, o no occidentales. Tal vez fuera oportuno en este contexto discutir los llamados «estudios de Este/Oeste», que a muchos interesan en la actualidad. Más adelante volveré sobre ellos, con motivo de los géneros literarios.[60] No creo que la investigación conjunta de textos chinos y europeos, por ejemplo, suscite cuestiones teóricas distintas de las que hemos visto en el presente apartado. No se trata sino de un ejemplo —arduo, prometedor, pletórico de posibilidades, pero sólo un ejemplo— de supranacionalidad, al que pueden aplicarse los modelos generales y marcos conceptuales que he procurado esbozar.

Todo marco conceptual, si es científico, es provisional y ha de ser puesto a prueba —ha de ser «falseable», como insistía Karl Popper. La tarea principal de la Literatura Comparada —dicho queda— es la confrontación de la Poética con nuestro conocimiento de la poesía; es decir, de la teoría de la literatura, siempre en marcha, con el vasto despliegue de saberes y de interrogaciones, siempre en aumento, que el comparatismo hace posible.

60. Adelanto ya unas recomendaciones bibliográficas. Para empezar, conviene manejar en este campo las actas de congresos y coloquios dedicados a los *East/West Studies.* Los de la Universidad de Indiana, primero: véanse H. Frenz y G. L. Anderson, eds., 1955; H. Frenz, ed., 1959; los siguientes salieron en *YCGL*, 1962, XI, pp. 119-236; 1966, n.º 15, pp. 159-224; «Islam in World Literature», 1971, XX, pp. 57-88; y 1975, XXIV, pp. 57-103. Los coloquios celebrados en Taipei, Formosa, y publicados en la *Tamkang Review*, Taipei, II-III (octubre de 1971-abril de 1972); VI-VII (octubre de 1975-abril de 1976). Los primeros coloquios de Hong Kong: en *New Asia Academic Bulletin*, Hong Kong, I (1978): J. J. Deeney, ed., 1980. (Los coloquios de Taipei y el segundo de Hong Kong traen resúmenes y comentarios muy útiles de Owen Aldridge.) Véanse los artículos bibliográficos de J. J. Deeney, 1970, 1978. Desde un ángulo teórico y metodológico, véanse Charles Witke, 1971-1972; Anthony C. Yu, 1974; James J. Y. Liu, 1975; Wai-lim Yip, 1975-1976, y Heh-hsiang Yuan, 1980.

11. TAXONOMÍAS

Rasgo peculiar del comparatismo, para bien o para mal, es la conciencia problemática de su propia identidad y, en consecuencia, la inclinación a apoyarse en su propia historia. Como ciertos pueblos y religiones, el comparatismo se define y reconoce a sí mismo no dogmática sino históricamente.

No ha sido raro en el pasado que el comparatista ordenara y clasificara sus materias y objetivos fundamentales, proponiendo taxonomías, jerarquías y otras subdivisiones de su terreno de estudios. Lo probable es que a lo largo de los años la baraja resulte ser la misma; pero no las cartas que, según las reglas del juego en un momento determinado, lleven todas las de ganar.

Resumía Renato Poggioli, en un artículo de 1943, que a fines del siglo XIX eran cuatro las direcciones sobresalientes de investigación: primera, la temática, o estudio de temas folklóricos, de los orígenes y transmigraciones de leyendas y relatos medievales (se alude a la escuela francesa de Gaston Paris y sobre todo a la *Stoffgeschichte* alemana); segunda, la morfológica, o estudio de géneros y formas, que a la sazón significaba sobre todo la teoría darwiniana de *l'évolution des genres*, mantenida por Brunetière; tercera, la identificación de fuentes, o «crenología» (término empleado por Van Tieghem: del griego *krene*, «fuente»); y cuarta, el examen de la «fortuna» de un escritor, con la atención que por ello se prestaba a intermediarios, periódicos, traductores, etcétera.[1]

Desde un punto de vista actual se echa de menos en esta clasificación la reflexión sobre la historia literaria (a la que tanto contri-

1. R. Poggioli, 1943, pp. 114-116.

buyó en la práctica Poggioli) y sus configuraciones: períodos, movimientos, corrientes. Por lo demás siguen en pie hoy las mismas cuestiones, planteadas diferentemente y con resultados muy otros. El tema o el género se deslinda, enfoca o interpreta de manera distinta (pues la teoría de Brunetière se vino abajo muy pronto). Pero la ocasión puede seguir siendo el nacimiento del héroe o el poema épico en general. En cuanto a la «crenología» y la «fortuna», hizo bien Poggioli en poner de relieve la gran aceptación que ambas tenían —causas y efectos de la obra literaria— hacia finales del siglo pasado. Hoy las agruparíamos en un mismo apartado, el de las relaciones literarias internacionales, no sin acentuar la historia y teoría de la traducción, así como los fenómenos de recepción.

Para la hora francesa del comparatismo huelga recomendar una vez más a mis lectores el manual de Paul Van Tieghem, de 1931, *La Littérature Comparée*, donde naturalmente se hace hincapié en fuentes, influencias, reputaciones y relaciones internacionales. Son seis, en lo esencial, las clases de *Littérature Comparée* que recoge el libro (si soslayamos la *Littérature Générale*, a la que Van Tieghem dedica capítulo aparte, según vimos anteriormente, y donde se da cabida a los problemas de historia literaria): «genres et styles»; «thèmes, types et légendes»; «idées et sentiments»; «les succès et les influences globales»; «les sources»; y, por último, «les intermédiaires». Como era de esperar, las tres últimas tratan con detalle de fenómenos de influencia. Las dos primeras mantienen en un lugar de honor las dos orientaciones subrayadas por Poggioli —la temática y la morfológica. Adviértase también el puesto destacado que asigna Van Tieghem a la historia de las ideas o de los «sentimientos»: o sea, ideas religiosas, morales, hasta filosóficas —cosmovisiones y *Weltanschauungen*. Ninguna práctica recomendada por Van Tieghem —ni siquiera la pesquisa de fuentes— ha envejecido más deprisa. Hoy la historia de las ideas —tal como la practicó Lovejoy en América, o la cultiva en España José Luis Abellán— se acerca o incorpora al ámbito del estudio de la filosofía o del pensamiento. No incumbe al crítico literario la idea o la cosmovisión desencarnada —arrancada de la forma, extirpada del estilo, desgajada del tema, del período, del movimiento, es decir, de las clases del comparatismo propiamente dicho. No mencionaré aquí otros trabajos que mantienen vivo el espíritu de Van Tieghem, como los libros de M.-F. Guyard (1951),

de S. Jeune (1968),[2] o en España el de A. Cioranescu (1964), que distingue entre «relaciones de contacto» (presencia de un nexo literario individual), «relaciones de interferencia» (interpenetración múltiple de ideas o de corrientes) y «relaciones de circulación» (temas que circulan a lo largo de las épocas). Más allá de estas relaciones, para Cioranescu, no hay nada.

La conocida *Introducción a la Literatura Comparada* de Ulrich Weisstein (1968; trad. esp., 1975), que sirve como de transición o puente entre América y Europa, confirma la actualidad de las cuatro categorías de Poggioli, no sin la oportuna adaptación al día de hoy: 1) «influencia e imitación»; 2) «recepción y efecto»; 3) «género»; 4) «historia de los temas y motivos». Y Weisstein agrega con acierto una quinta: 5) «época, período, generación y movimiento». Pero su aportación más original es el importante papel que adjudica a una clase más, desarrollada en lo que llama, sin embargo, un «excurso»: las «influencias recíprocas de las artes», o sea, lo que Paul Maury en 1934 denominó *Arts et littératures comparées*, y que luego cultivó Jean Seznec en Francia, así como aquella *Wechselseitige Erhellung der Künste* que ya en 1917, inspirado por el gran Wölfflin, pedía Oskar Walzel en Alemania.[3]

Henry Remak había ido aún más lejos en la debatida definición que abre el libro *Comparative Literature: Method and Perspective* (1961), de N. P. Stallknecht y H. Frenz. Escribía Remak:

> Comparative Literature is the study of literature beyond the confines of a particular country, and the study of the relationships between literature on the one hand and other areas of knowledge and belief, such as the arts (e.g., painting, sculpture, architecture, music), philosophy, history, the social sciences, religion, etc., on the other. In brief, it is the comparison of one literature with another or others, and the comparison of literature with other spheres of human expression.[4]

2. Véanse Guyard, 1951, y Jeune, 1968. Dyserinck, 1972, se aproxima a Van Tieghem en ciertos planteamientos, como el de la literatura general, pp. 150 ss., pero no en otros.

3. Véase P. Maury, 1934; J. Seznec, 1949, su edición con J. Adhémar de los *Salons* de Diderot, Oxford, 1957-1967, 4 vols., la reed. de la *Survivance* ..., 1980; O. Walzel, 1917.

4. H. H. H. Remak, «Comparative Literature, its Definition and Function», en N. P. Stallknecht y H. Frenz, 1961, p. 3: «la Literatura Comparada es el estudio de la literatura más allá de los lindes de un país particular, y el estudio de las relaciones entre la literatura, por un lado, y otras zonas del saber y la creencia, como las artes

Nada tengo que objetar contra las primeras palabras de esta definición —hasta «the confines of a particular country»—, pero sí contra las siguientes; y ello por tres razones. Elige Remak como factor constituyente la comparación, que no es exclusiva ni especialmente característica de la Literatura Comparada, según ya vimos;[5] a consecuencia de lo cual se ve forzado a poner de relieve no la supranacionalidad sino las literaturas nacionales («the comparison of *one literature* with another»); y sobre todo a abrir desmesuradamente el compás, encareciendo todo elemento, toda actividad cultural que pueda intervenir en los estudios comparativos. No se me oculta que la imaginación interdisciplinaria es y ha sido fecundísima, que sin ella no cabría entender, pongo por caso, la historia de las ciencias naturales. Pero de lo que se trata aquí es de la identidad y existencia de una disciplina, antes que nada, que no puede definirse de entrada como un *ens ab alio*.[6]

Pero no cabe, al margen de las definiciones, no tomar en consideración este proyecto —impulsado por Weisstein, A.-M. Rousseau y otros especialistas— de incorporación al comparatismo de los *arts et littératures comparées*. Es cuestión sugestiva, compleja, a veces confusa, que más de un teórico se ha esforzado por elucidar. Son muy útiles los reparos de Wellek y Warren en el capítulo XI de su *Theory of Literature*, que mis lectores han de conocer. No voy a dar ahora sino unos pocos apuntes a guisa de resumen, respecto a este pleito jurisdiccional, antes de terminar nuestro repaso taxonómico.

Desde tal punto de vista surgen dos preguntas, a las que procuraré responder sin más tardar. En primer lugar: ¿la investigación interartística conduce a la crítica y a la historia de la literatura? Es

---

(verbigr., la pintura, la escultura, la arquitectura, la música), la filosofía, la historia, las ciencias sociales, la religión, etc., por otro. En suma, es la comparación de una literatura con otra u otras, y la comparación de la literatura con otras esferas de expresión humana».

5. Véase nota 10 del cap. 3 (Croce). Va más lejos Zhirmunski, 1967, p. 1: «it seems to me that in literary research, as well as in other social studies, comparison has always been —and must always remain— *the basic principle* of historical interpretation». Por otra parte, en su *Vergleichende Epenforschung*, 1961, p. 7, Zhirmunski agrega que la comparación es una *Methodik*, pero no una *Methodologie*, es decir, no coincide con un conjunto de principios teóricos derivados de una concepción del mundo. Véanse los comentarios al respecto de Ďurišin, 1972, pp. 30 ss. También I. Sötér, 1974, p. 10.

6. Véanse las críticas formuladas en «The Name and Nature ...», de Wellek, 1970, p. 18.

decir, ¿el estudio de las relaciones entre la literatura y las demás artes desemboca en el comparatismo literario propiamente dicho —objeto del presente libro—, integrándose en él? En algunos casos pienso qeu sí, sin que haya por lo tanto cambio de jurisdicción, ni que ello suponga un espacio real o teórico distinto, equilibradamente inter-artístico. El centro de gravedad sigue siendo la literatura. Y entonces no hacen falta clases ni «excursos» suplementarios. Aludo a todo fundamento, o inspiración, u origen, pictórico o musical, de una obra de pura literatura. Aludo al estudio de fuentes, asiduamente practicado en este terreno, al de temas, y hasta al de formas.

Una imagen plástica, un motivo pictórico, una forma musical originan unas páginas de Proust o de Thomas Mann o de Alejo Carpentier. El resultado es un conjunto literario singular —cuyo origen, como siempre, es otra cosa. *Tutto fa brodo*; y los signos artísticos forman parte de ese mundo —esos mundos— al que responde la palabra del escritor. El campanario de Martinville —el cual ¿es arte?—, las vidrieras de una iglesia de Combray, los adoquines de una calle, una taza de té, unas flores —¿hay algo más «marcado» culturalmente que una flor?—, una sonata de Vinteuil hieren por igual, sin interposición, la sensibilidad de Marcel. Recuérdese el capítulo de Clavileño, de la segunda parte del *Quijote* (XLI): don Quijote compara el corcel de madera con el caballo de Troya («Si mal no me acuerdo, yo he leído en Virgilio ...»); y el narrador compara a don Quijote con una imagen pictórica: «no parecía sino figura de tapiz flamenco pintada o tejida en algún romano triunfo». Pero claro, no hay ficción novelesca en que se codeen y arrimen más indivisiblemente que en el *Quijote* las invenciones artísticas y las cosas humildes y corrientes del cotidiano existir. Daré un ejemplo más próximo. El estar en el mundo y en la vida es el arranque de *Cántico* (1950) de Jorge Guillén; el cual publica luego *Clamor*, situado en «Tiempo de historia», y después *Homenaje*, consagrado a las experiencias y recuerdos culturales. Ahora bien, no sólo en este tercer libro sino ya en *Cántico* aparecen la música y la pintura («Música, sólo música», «El concierto», «Estatua ecuestre», «Amiga pintura»). El pájaro y la estatua, el concierto y la amistad, el aire y la pintura comparten un mismo proceso vital, sin *ontological gap*, sin diferenciación radical de realidades. Otro tanto podría decirse de los poemas admirables de Rafael Alberti *A la pintura* (1942-1952), o en torno a Picasso. Nos hallamos no ante una transmutación de signos —como

si el poeta no existiera, o se limitase al oficio de transvasar una obra de arte a los moldes de otro arte—, sino ante la comunicación de una experiencia vital, un juicio o un ejercicio de gusto, que de por sí han significado una diferencia, una postura crítica o una toma de conciencia personal.

Ello está muy claro tratándose precisamente de crítica de arte, como la de Diderot, Stendhal, Baudelaire o Eugenio d'Ors: reflexiones, diarios, pensamientos, glosas, ensayismo de propósito descriptivo.[7] Hay páginas sobre Goya que no son más que momentos en la historia de su recepción; y otras, como las de Malraux, que también son literatura. La descripción de lo visible da cabida a la percepción de la escultura, del cuadro, del ánfora o urna griega (Keats), del objeto forjado por el hombre —llamándose *ekfrasis*, desde el escudo de Aquiles en Homero y la hilera de bustos que Cristodoros procura caracterizar en la *Antología griega* del siglo x hasta el uso del procedimiento en nuestro tiempo por Miroslav Krleža.[8] También es cierto que el *découpage* del mundo por los artistas del pasado, o el prestigio de ciertas imágenes fabulosas, puede orientar la atención del escritor o despertar su imaginación. Al margen de las ruinas, de los jardines, es más antiguo el paisajismo pictórico que el poético. Uno de los paisajistas más intensos de nuestro siglo es el extraordinario prosista catalán Josep Pla, que admiró a muchos artistas (Rusiñol, Manolo), pero que ante todo miró, vio y escribió con pasión, con inagotable capacidad de atención a la vida. Releáse su asombroso diario de adolescencia, el *Quadern gris*, que evoca y reescribe el instante en que el joven provinciano descubre y explora Barcelona (1918-1919) —sus calles, sus arquitectos, sus poetas, sus pedantes, sus tertulias, sus instituciones, sus galerías de pintura. La gran capital europea es una encrucijada de épocas, de modos de estar en el mundo, de estilos artísticos, que conjuntamente hacen posible, o inspiran, la creación de obras nuevas. La gran ciudad es una plétora de

7. Véanse F. Fosca, 1960; P.-G. Castex, 1969.

8. Véanse Jean Hagstrum, 1953; Emilie Bergmann, 1979; Page Du Bois, 1982. Para la *ekfrasis* de Keats, véase L. Spitzer, 1955 *a*, y para otra de Rilke, C. Clüver, 1978. Para este y otros puntos tocados en esta sección, véase Amorós, 1979, pp. 78-89. Para Cristodoros (fines del s. v y principios del vi), véase P. Waltz, ed., *Anthologie grecque*, I: *Anthologie Palatine*, París, 1928, libro 2, pp. 51 ss. Los personajes de *Banket u Blitvi* (1939) de Krleža describen unas esculturas numerosas veces, véase *Banquet en Blithuanie*, tr. M. Sullerot-Begić, París, 1964, pp. 100 ss., 114, 127, 129, 133, 184, 204, 244, 246, etc. Para España, véase E. Orozco Díaz, 1947.

signos en superposición y movimiento. Hasta aquí esta breve indicación de un comparatismo centrado en la literatura como última consecuencia, pero abierto a toda la gama de las artes.

Este poligenismo —esta superabundancia de orígenes, desde distintos niveles de lo real— es característico del fenómeno literario. No nos incumbe examinar aquí las incitaciones de dirección contraria, cuyos principios son verbales, como la iconografía en el arte religioso de la Edad Media, que estudió admirablemente Émile Mâle. El lenguaje pasa a engendrar la imagen. El texto bíblico y la palabra legendaria se convierten en capiteles de claustros, pórticos románicos, tímpanos góticos. Rita Lejeune y Jacques Stiennon han dedicado dos volúmenes a la presencia de la *légende de Roland* en el arte medieval.[9] Las figuras y narraciones bíblicas, mitológicas o históricas subyugan buena parte de la pintura hasta David y Delacroix. El impresionismo desliterariza la pintura de manera decisiva. Pero es curioso que en ese mismo instante —cuando Van Gogh pinta sus zapatos— los músicos se aproximan a las artes plásticas y verbales. Surgirán la «música de programa», Musorgski y sus *Cuadros en una exposición*, Debussy y *L'après-midi d'un faune*,[10] el influjo formidable de Wagner. Sabido es que la sinestesia, las relaciones entre las artes, la musicalización del arte narrativo están de moda —con la obsesión del tiempo (Proust, Mann, Pirandello, Machado, Pérez de Ayala)— durante el último tercio del siglo XIX y el primero del XX. Pues bien, es posible que estas transmutaciones se presten mejor al análisis riguroso que el poligenismo literario.

D. Durišin, en un artículo interesante, recurre a un modelo tomado de la comunicación: conforme pasamos de una obra *A* a una obra *B* que pertenecen a artes distintas, toda la información procedente del mundo, de la realidad, de la esfera extraartística, no hace sino condicionar la producción de la obra *B*; pero no así, según Durišin, la información venida de un contexto artístico (*AC*):

9. Véanse R. Lejeune y J. Stiennon, 1965. (Y É. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, París, 1947[5].)

10. Véase S. P. Scher, «Literature and Music», en J.-P. Barricelli y J. Garibaldi, 1982, pp. 225-250 (bibl.: pp. 242-250). Respecto a las relaciones de la música con la literatura, son fundamentales las contribuciones de Calvin Brown, 1948, 1970 *a* y *b*, 1978. Asimismo, véanse el número especial de *CL*, XXII (1970); U. Weisstein, 1977; J.-P. Barricelli, 1978; F. Rodríguez Adrados, 1980; R. Célis, 1982; y Scher, 1984.

In information from an artistic *context* (*AC*), during the process of interartistic communication an essential change takes place in the relationships among items of information of the artistic order *proper* (*p*) and those of the extraliterary area (*e*) and this unequivocally in favour of the latter. The mutual relationships between these two types of information of an artistic context may not be neglected.[11]

Estoy de acuerdo con esta última frase; y, si comprendo bien, lo importante al enfrentar *p* con *e* es comprobar que la función de *p*, de la información artística, en la producción de la obra *B*, no es trivial, ni parcial, sino de índole totalizadora. Parece que esto sucede si analizamos un cuadro de Poussin, una pieza de Debussy, o la *Todesfuge* de Paul Celan. Pero en dirección opuesta, volviendo a la literatura, ello con frecuencia no ocurre. Recuérdese el subcapítulo de la *Montaña mágica* (*Der Zauberberg*), de Thomas Mann, titulado «Plenitud de armonía» («Fülle des Wohllauts»), en que el protagonista, Hans Castorp, escucha una serie de discos (Verdi, Debussy, Bizet, Gounod). Estos discos (relativamente literarios: son óperas; y *L'après-midi d'un faune*) trazan sencillamente un resumen de las etapas anteriores de la educación de Castorp —y nada más. No hay «epifanía», ni irradiación formal; sólo la utilización temática de unos pretextos musicales. No hay primacía de *p*, en este caso, sobre *e*.

Mi segunda pregunta es: ¿la comparación de las artes entre sí, o mejor dicho de las obras de arte, constituye un campo de investigación especial? Sí, sin duda, pero para evitar malentendidos no lo llamemos *arts et littératures comparées*, como si nos halláramos ante unos estudios «interdisciplinarios» o «interartísticos» análogos o semejantes a los estudios interliterarios propios de la Literaura Comparada. La diferencia no es meramente cuantitativa, por decirlo así. Pues la vocación irrefrenable de esta clase de investigación es teórica. Y su nombre suele ser la Estética. O bien la Semiología, la teoría de la comunicación, la historia de la crítica o de la Poética, etcétera. Con razón subraya Pierre Dufour que *«le point de vue esthétique*

11. Ďurišin, «Comparative Investigation in Literature and Art», *Neohelicon*, V (1977), p. 127: «en la información procedente de un contexto artístico (AC), un cambio esencial tiene lugar en el proceso de comunicación interartística, en las relaciones entre los elementos de información del orden artístico *propiamente dicho* (p) y los de la zona extraliteraria (e), y ello inequívocamente a favor de ésta. Las relaciones mutuas entre estos dos tipos de información de un contexto artístico no deben descuidarse».

s'impose de façon nécessaire comme point de vue directeur d'une analyse comparative transdisciplinaire»; y pide *une analyse esthétique différentielle*.[12] Es frecuentísimo, por ejemplo, en la prensa y hasta en la conversación, describir una obra de arte por medio de conceptos y vocablos correspondientes a un arte distinto; y así aparecen perspectivas en Cervantes, o el lirismo de Vermeer, o el claroscuro de Zola, etcétera. Ya la Antigüedad hablaba de *colores rhetorici*; y desde Horacio, de *ut pictura poesis*. No hay por qué sorprenderse de estas metáforas interartísticas. Ahora bien, el asunto se complica si empleamos palabras como *variación*, *contrapunto*, *polifonía*, *crescendo*, *modulación*, *textura*, *tejido*, *urdimbre*, *marco*, o *arabesco*, a propósito de poemas y novelas. En *Point Counter Point*, de Aldous Huxley, se encarecía «the musicalization of fiction».[13] ¿Y qué decir de conceptos tan básicos como el de repetición o el de contraste? Cierto nivel de abstracción nos permite concebir una morfología susceptible de abarcar varias artes a la vez (o una tematología, según veremos luego). Pero no creo que ello sea interesante, o fecundo, sin que aclaremos previamente nuestra idea de la estructura de cada arte en cuestión, su estratificación, sus limitaciones, etcétera. Es decir, hay que pisar el terreno de la Estética.

Tal es la conclusión de A.-M. Rousseau al final de su reciente repaso —*état présent*— de la cuestión:

> Au lieu de s'en tenir à l'idée traditionnelle d'une multiplicité de systèmes autonomes de création et de communication, sensoriels et linguistiques, quasi clos sur eux-mêmes et ne communiquant que marginalement entre eux, nous préferons postuler un univers global de signes, faisant appel à la fois à la sensation et à la signification, manifesté par divers media se chevauchant en partie par la forme, le contenu et les visées.[14]

12. P. Dufour, 1977, pp. 164, 156.
13. Véase Scher, 1982 *a*, p. 231.
14. A. M. Rousseau, 1977, p. 50: «en vez de atenerse a la idea tradicional de una multiplicidad de sistemas autónomos de creación y de comunicación, sensoriales y lingüísticos, cuasi cerrados sobre sí mismos y sin comunicarse entre sí más que marginalmente, preferimos postular un universo global de signos, apelando a la vez a la sensación y a la significación, manifestado por diversos *media* que se entrecabalgan en parte por la forma, el contenido y las miras».

Efectivamente, los trabajos de un Louis Marin o de un Jean-François Lyotard se colocan en el campo de la Semiología y de la Estética.[15] Así como la teoría de la literatura, desde Aristóteles, ha arrancado de una teoría de los géneros, la Estética inquiere no ya qué sea el arte, sino qué sean las artes —cómo difieren entre sí, cuáles son sus dimensiones comunes, sus varios niveles, sus incompatibilidades estructurales. Ya en Lessing la contemplación de una obra singular, el Laoconte, traía consigo una importante distinción entre las artes temporales y las espaciales. Así H. P. H. Teesing, que era un historiador de la literatura, se esforzaba con dificultad por aplicar a las otras artes las ideas de Roman Ingarden sobre la estratificación de la obra literaria.[16] Cuando Louis Marin lee a la vez un relato bíblico y un cuadro de Poussin, *Les Israëlites ramassant la Manne dans le désert*, su propósito no es hallar unas fuentes, como haría Jean Seznec, o elucidar unos efectos temáticos, sino iniciar una reflexión general sobre las transformaciones estructurales que se verifican cuando un sistema de representación narrativo-verbal cede el paso a otro sistema de representación que tiende a ser —gracias al uso de planos, vacíos y grupos de figuras— narrativo-pictórico. Y Marin conoce muy bien, desde luego, las cartas de Poussin, las ideas estéticas del siglo XVII, las controversias acerca de la línea y el color que llevarán a los escritos teóricos de Roger de Piles y el abate Du Bos.[17] Es en el contexto de tales reflexiones donde cobran todo su interés las alusiones tradicionales a *ut pictura poesis*[18] y otras comparaciones interartísticas; o las meditaciones estéticas de Delacroix, Zola, Hofmannsthal o Valéry. Lo demás, como decía poco tiempo atrás, suele ser literatura.

Entre estos dos polos, el literario y el estético, pueden hallarse muchos encuentros aislados, cruces, comentarios recíprocos, que no dan lugar a conjuntos supranacionales ni a continuidades históricas, sino a una voluminosa erudición. Erudición bonita, muchas veces, y hasta elegante, pero erudición nada más, con propensión a la anécdota, la dispersión y la marginalidad.

La anécdota, por supuesto, es una curiosa menudencia biográfi-

15. Véanse L. Marin, 1972 *a*; J.-F. Lyotard, 1971. Asimismo Bram Dijkstra, 1969.
16. Véase H. P. H. Teesing, 1963, pp. 27-35.
17. Véase L. Marin, 1972 *b*, pp. 251-266.
18. Sobre *ut pictura poesis*, véanse R. W. Lee, 1940, pp. 197-269; R. Park, 1969; N. R. Schweizer, 1972; W. Trimpi, 1973.

ca. Rilke fue secretario de Rodin. «Je suis amoureux de la *Vierge* de Murillo de la galerie Corsini»,[19] decía Flaubert. Pero el objetivo suele ser la elucidación de la génesis de una obra, o sea, aquella aproximación psicológica a la creación literaria en que suelen desembocar, como veíamos antes, los estudios de fuentes e influencias.[20] En su indagación de los orígenes de la opulenta *Tentation de Saint Antoine*, no discierne Seznec ninguna diferencia substancial entre las fuentes librescas, las fuentes figurativas (Brueghel) y los recuerdos de infancia.[21] Pero sí entendemos mejor al hombre Flaubert, que tanto apasiona a sus biógrafos. De índole asimismo personal e irrepetible es el examen del creador múltiple, que cultiva varias artes —*Künstleriche Doppelbegabungen*, «vocaciones dobles», según el título del libro de Herbert Günther, que se reduce a artistas germánicos: Clemens Brentano, E. T. A. Hoffmann, Annette von Droste-Hülshoff, Ernst Barlach...[22] Conocidos son los ejemplos principales: Miguel Ángel, William Blake, Fromentin —en nuestros días, Hans Arp, Almada Negreiros, Michaux, Mário Cesariny y otros muchos artistas de vanguardia. En España tenemos a Gustavo Adolfo Bécquer, Santiago Rusiñol, José Moreno Villa, Rafael Alberti, Salvador Dalí y Federico García Lorca.[23] Verdad es que hay ambientes que al parecer favorecen estas convergencias: la Florencia del Renacimiento, el París de las vanguardias. Y la China de la dinastía T'ang: Wang Wei. Pero prevalece la idiosincrasia —al menos en Occidente—, más interesante que sus resultados. No se entendería bien al Federico poeta, y sobre todo al dramaturgo, si no se tuviera en cuenta su amor a la música y al dibujo. Y ninguno más poliédrico que Pablo Picasso. ¿Por qué Picasso, que por lo general resistió al surrealismo, se entregó a él en sus poemas españoles (como *Trozo de piel*, 1959)? Como quiera que fuera, nada sorprende en aquel genial creador ilimitado.

19. Cit. por Seznec, 1949, p. 92.

20. Véanse las pp. 78 y 309.

21. Cf. Seznec, 1949, p. 2: «je me suis efforcé, précisément, ... de déconvrir les points de contact et de recoupement entre ses documents et sa vie».

22. Véase H. Günther, 1960.

23. Véase Edmund L. King, 1953. La poesía, tan poderosa, de Picasso también puede diputarse —según G. de Torre, 1962, pp. 98-106— abstracta, que no figurativa, es decir, una tentativa de quitar a las palabras «su capacidad significante». No sé: las palabras de *Trozo de piel* evocan sin duda recuerdos de una infancia malagueña. Lo que se trata de zarandear es más bien la «lengua literaria» —y a través de ella la literatura misma. Véase A. Jiménez Millán, 1983. Para la literatura y las artes en España, véase A. Gallego Morell, 1971; y literatura y música, F. Sopeña Ibáñez, 1974.

Más adelante dedicaré unas páginas a la historiología y al problema de la periodización. Deberá quedar claro que el modelo pluralista y dialéctico de período que muchos favorecen hoy, está reñido con el concepto homogéneo e interartístico de época cultural; y no digamos con la idea del «curso simultáneo», o sincronía, de las artes (*Gleichlauf der Künste*, según Kurt Wais).[24] Cada arte tiene su ritmo, itinerario y desarrollo propios. La aplicación automática a la historia literaria de las categorías de Wölfflin (que formaban un variado conjunto de *modelos* conceptuales) ha dado lugar a muchas vaguedades y simplificaciones. Una vez más estoy de acuerdo con Wellek cuando escribe:

> The various arts —the plastic arts, literature, and music— have each their individual evolution, with a different tempo and a different internal structure of elements ... It is not a simple affair of a «time spirit» determining and permeating each and every art. We must conceive of the sum total of man's cultural activities as of a whole system of self-evolving series, each having its own set of norms which are not necessarily identical with those of the neighbouring series.[25]

Mención aparte merecen, finalmente, ciertas manifestaciones artísticas o cauces de comunicación de carácter «complejo», como la ópera, la cinematografía y el ballet. Estas clases de arte no son ni música pura, ni mera literatura, ni simple movimiento, ni imagen fotográfica a secas, por una parte; pero, por otra, tampoco han de considerarse como mescolanzas ni yuxtaposiciones de los cauces tradicionales de expresión artística. Si no hay sólo colaboración, ni sinergía, ni adición pegadiza, sino plasmación de un arte nuevo, *sui generis*, ¿por qué hablar de comparatismo literario, de «Literatura y X», según la consabida fórmula, salvo desde el punto de vista genético? Canción, balada, romance, *emblemata* o emblema del siglo XVI,[26] *masque*

24. Véase K. Wais, 1936.
25. Wellek y Warren, 1956, p. 134: «las artes varias —las artes plásticas, la literatura, y la música— tienen cada cual su evolución individual, con su *tempo* diferente y su diferente estructura interna de elementos ... No es una sencilla cuestión de un "aire de los tiempos" que determine y empape cada una de las artes ... Tenemos que concebir cada conjunto total de las actividades culturales del hombre como un sistema entero de series que evolucionan de por sí, cada cual proveída de su propio grupo de normas, que no son por fuerza idénticas a las de las series vecinas».
26. Tema estudiado a fondo por Karl Selig, ver el resumen de Selig, 1963; y A. Henkel y A. Schöne, 1967.

del XVII, fiestas reales, autos de Calderón, libro ilustrado, cantata, motete, ópera, oratorio, opereta, *Lied*, *Singspiel*, ballet, zarzuela, *calligramme*, cine, *collage*,[27] poesía concreta,[28] arte conceptual, *mixed media*, series televisivas... Lo primero es distinguir en cada caso entre la simple yuxtaposición y la compleja fusión original de diferentes clases de signos con objeto de dar origen a *otro* sistema o polisistema semiótico. Es decir, más o menos, al *Gesamtkunstwerk*, a la «obra de arte conjunta». Y no se sobreestime, cuando tal conjunción se verifica, el papel de la literatura.

Uno de los creadores más inspirados, más próximos a la perfección de nuestro siglo fue George Balanchine, que desliterarizó el ballet ruso. Lleva toda la razón Teesing cuando sostiene que así como la crítica rehúsa todo divorcio de la forma del contenido en un poema, no es lícito desgajar de una ópera su libreto, con ánimo de proclamar la medianía de éste. Un *leitmotiv* de Wagner está logrado en la medida en que es a la vez temático y melódico.[29] Es vano ensañarse con un libreto que no es texto sino pretexto,[30] que no es literatura sino instrumento para la producción del *Gesamtkunstwerk*. ¿Por qué tantos escritores se dieron por vencidos en Hollywood? Pero no así el director que —en otro clima— escribe su propio guión, como Carlos Saura, y consigue finalmente, con una obra como *Elisa, vida mía* (1976), en el momento del rodaje y en el del montaje, la asombrosa convergencia definitiva de la acción, el diálogo, el comentario narrativo, la imagen, el paisaje y el ritmo de una deliciosa pieza para piano de Erik Satie.

Con arreglo al criterio de Teesing, que me parece generalmente aplicable, no cabe tampoco asignar al libro ilustrado el lugar y rango privilegiado al que aspira, en un artículo ambicioso, A.-M. Bassy. El libro sería, según éste, «le lieu idéal pour l'observation des variations du rapport entre la chose écrite et la chose vue, des changements dans l'interprétation et dans l'attitude des lecteurs, et pour l'exercice d'une psycho-sociologie des arts».[31] Efectivamente, el libro

27. Véase U. Weisstein, 1978, pp. 7-16.
28. Véase M. E. Solt, 1970.
29. Véase Teesing, 1963, p. 29.
30. Lo muestra convincentemente Jacques Voisine, 1976, pp. 49-68. Véase P. J. Smith, 1970.
31. A.-M. Bassy, 1973, p. 18: «el lugar ideal para la observación de variaciones en la relación de la cosa escrita con la cosa vista, de cambios en la interpretación y la actitud de los lectores, y para el ejercicio de una psicosociología de las artes».

ilustrado, desde los albores de la imprenta hasta nuestros días —los artistas mejores lo cultivan (Braque, Chagall, Picasso, Chillida, Tàpies, Guerrero)—, suele ser una interpretación posterior a la aparición de la obra original: un comentario, un homenaje relativamente personal. Hay lectura, metatexto y hermosa yuxtaposición, realzada tal vez por la calidad del libro de lujo, que también supone un arte y de los más primorosos (papel, tinta, letra, caja, etcétera) Seznec ha estudiado finamente la historia de las ilustraciones francesas del *Quijote*, que suelen revelar una sensibilidad próxima a las actitudes críticas de cada época —de tendencia burlesca durante el siglo XVII, trágica durante el Romanticismo, grandiosa con Gustave Doré, etcétera.[32] O sea, nos encontramos ante una historia de la recepción de Cervantes en Francia.[33]

Volviendo a nuestras clasificaciones, recordaré que no mucho después de la segunda guerra mundial ya se señalaban unos cambios claros de acentuación. En 1952, Henri Peyre, oteando los estudios comparativos en América, anotaba que la *Stoffgeschichte* (temática o tematología), descuidada por la escuela francesa, renacía a consecuencia del renovado interés en los mitos y los símbolos, en la Antropología y el Psicoanálisis; que otro tanto sucedía con los géneros literarios —y con las traducciones, cuya función en la historia de la cultura no se debía subestimar.[34] Poco después Harry Levin formulaba conclusiones similares, encareciendo el estudio de las traducciones; de tradiciones y movimientos; de la transformación de los

32. Véase Seznec, 1948.

33. Sobre la literatura y las artes, véanse, además de las notas anteriores (7-32), los números especiales de *Comparative Literature Studies*, n.º 4 (1967); *CL*, XXII, n.º 2 (1970); *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, XXIV (1972), sobre el siglo XVIII; *Neohelicon*, Budapest, V, n.º 1 (1977); *YCGL*, XXVII (1978). Véanse también J. Kerman, 1956 (sobre la ópera); G. Bluestone y M. C. Ropars-Wuilleumier, 1981 (el cine); M. Gaither, «Literature and the Arts», en Stallknecht y Frenz, 1961, pp. 153-170; M. Praz, 1970; J. D. Hunt, ed., 1971; Seznec, 1972; J. Stiennon, 1973, y la bibl. de Weisstein, 1982. La MLA (Modern Language Association of America), que publica en 1982 el volumen de Barricelli y Gibaldi, había editado anteriormente *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*, ed. J. Thorpe, Nueva York, 1967, que incluye el estudio músico-literario de B. B. Bronson, pp. 127-148. Desde un ángulo francés de hoy, véase F. Claudon, J. Body y C.-F. Brunon en D. H. Pageaux, ed., 1983, pp. 111 ss. El vol. 3 de los *Proceedings IX*, editado por Weisstein, S. P. Scher y Zoran Konstantinović, 1980, está dedicado a «Literature and the Other Arts».

34. Véase H. Peyre, 1952, pp. 1-8.

géneros a lo largo de la historia; y la elaboración —tras G. Bachelard y Stith Thompson— de un «répertoire de thèmes».[35] Harry Levin, efectivamente, como advertiremos luego, ha manifestado tenazmente su adhesión a los estudios de temática.

Dentro de cierto repertorio de posibilidades, pues, observamos los altibajos y vicisitudes de unas mismas interrogaciones —«conceptos esencialmente impugnados» (*essentially contested concepts*), según Wellek.[36] Cambian más los jugadores que los juegos, las preferencias que los términos que componen las opciones. Para terminar, recojo y acepto en sus líneas generales las clasificación que aplica A. Owen Aldridge en su *Comparative Literature: Matter and Method* (1969). Como este libro es una selección de artículos publicados en la revista *Comparative Literature Studies*, Aldridge no se apoya en especulaciones sino en la práctica de buen número de comparatistas. Son cinco los terrenos principales de investigación: 1) «literary criticism and theory»; 2) «literary movements»; 3) «literary themes»; 4) «literary forms»; y 5) «literary relations». Perduran, como era de esperar, las dos clases fundamentales de Poggioli, la temática (el n.º 3 de Aldridge) y la morfológica (el n.º 4). Las fuentes e influencias, que hoy interesan menos, se contraen y agrupan bajo el título de «relaciones literarias». Se reconoce la renovación de la historia literaria, de sus componentes y configuraciones (el n.º 2). Estas cuatro categorías son también las que ofrece François Jost en su valiosa *Introduction to Comparative Literature* (1974): 1) «relations: analogies and influences»; 2) «movements and trends»; 3) «genres and forms»; 4) «motifs, types, themes».

Las páginas siguientes ofrecerán una ordenación ligeramente diferente, en la que no creo que valga la pena insistir. Pero como las clasificaciones son necesarias, diré dos palabras, más que sobre las subdivisiones mismas, tan discutibles, sobre el propósito que me anima. He mantenido al comienzo del presente trabajo que la Literatura Comparada ha sido y es una actividad intelectual caracterizada por el planteamiento de ciertos problemas, con los cuales solamente ella está en condiciones de enfrentarse. El encuentro con estos pro-

35. Véase H. Levin, 1953, pp. 17-26. Sobre la idea de *tradición*, véase también «The Tradition of Tradition», en Levin, 1958, pp. 17-26. Otra valiosa recapitulación del comparatismo de la época la ofrece H. H. H. Remak, 1960, pp. 1-28. (Y veinte años después, Remak, 1980, II, pp. 429-437.)

36. Wellek, 1973, p. 439.

blemas, con estas interrogaciones, que nosotros no hemos descubierto, es lo que manifiesta su especificidad y vindica su continuidad histórica. El presente libro *no* es una introducción a la investigación de la literatura en general, ni una teoría de la literatura. No interrogo aquí la esfinge de la interpretación del texto único o aislado —por mucho que me haya intrigado o vuelva a intrigar—, sino cuando me pregunte cómo se vincula la idea de estilo individual, por ejemplo, al concepto colectivo de estilo. No presento las diferentes «aproximaciones» al estudio de los textos, o de los géneros, o de las formas, que son incontables y suponen por lo general una serie de interrelaciones —con la sociedad a nivel socioeconómico, con la personalidad del escritor, acosada psicoanalíticamente,[37] etcétera—, sino prefiero estudiar, como mis predecesores, de qué maneras esos textos, esas formas, o esos géneros, se presentan y organizan, antes que nada, en su constante vaivén entre la unidad que persigue nuestro discurso o nuestra conciencia humanamente solidaria y las innumerables diferenciaciones histórico-espaciales, tan reales y tangibles en el terreno de la literatura, que asimismo nos atraen y fascinan. Baste aquí con la exigencia de estas interrogaciones. ¿A *qué* nos aproximamos cuando hablamos de literatura, tal como resulta del histórico *découpage* del comparatista?

A las cuatro categorías fundamentales, pues, que ya anotamos, Owen Aldridge añade una quinta: la crítica y teoría literarias. Cierto que *A History of Modern Criticism: 1750-1950* (New Haven y Londres, 1955-1965) de René Wellek es uno de los grandes monumentos del comparatismo de hoy. Molesto sería no poder responder a la pregunta: ¿dónde situarlo? Pero la respuesta es sin duda: en todas partes.[38] No hay ejercicio crítico que no suponga, cada día más conscientemente, saberes y posturas teóricas. El propio Wellek ha insis-

37. Sobre literatura y psicología, o literatura y psicoanálisis, véase H. M. Ruitenbeek, 1964; A. Yllera, 1974, pp. 172 ss.; A. Serpieri, «Analisi e psicoanalisi letteraria», en Franca Mariani, ed., 1983, pp. 53-68; Shoshona Felman, 1982; y la muy útil bibl. de M. M. Schwartz y D. Willbern en Barricelli y Gibaldi, 1982, pp. 218-224. Véase mi nota 58 del cap. 12. Sobre la sociología de la literatura, o sociocrítica, véase la nota 59 del cap. 10; y la bibl. de Jeffrey Sammons, 1977, pp. 206-230.

38. Lo dicho acerca de la gran *History* de Wellek es aplicable a otros trabajos valiosos de historia de la crítica/teoría, como los conocidos de W. Folkierski, 1925; Walter J. Bate, 1946; Luigi Russo, 1946; M. H. Abrams, 1953; Bernard Weinberg, 1962. Más recientemente, se destacan J. Culler, 1975, y Douwe Fokkema y Elrud Kunne-Ibsch, 1978.

tido siempre en la indivisibilidad de la crítica, la historia y la teoría. La separación de su obra teórica rebatiría tal premisa. La conciencia teórica —como creo que voy a mostrar— pertenece y adhiere a cualquier categoría del comparatismo. Así, por ejemplo, al investigar un género literario sería sobremanera ingenuo no preguntarse en cierto momento: ¿qué son los géneros, y qué funciones desempeñan?, según veremos inmediatamente.

Tan relevante me parece esta pregunta, efectivamente, en la actualidad, que tiendo a distinguir entre los géneros propiamente dichos y los procedimientos principalmente formales (que encierran los que llamaré «cauces de presentación»). Puesto que utilizamos aquí un léxico tradicional, neoaristotélico, basado en la oposición de materia y forma y su mutua dependencia, tengo por lícito distinguir entre el ejercicio crítico (o el momento de la lectura) que identifica o aísla un aspecto formal del texto —como la octava rima—, el que hace resaltar el tema —como el viaje de descubrimiento—, y el que cuestiona el género —como el paradigma épico de *Os Lusíadas*. La elucidación del género no debe escorarse demasiado ni del lado del tema ni del lado de la forma. En ello reside su dificultad más atractiva. No se me oculta que la forma pura o el tema puro es apenas concebible. Nos hallamos ante modelos mentales que pasan luego a ser métodos de análisis, muy relativizados en la práctica.

Los capítulos siguientes procurarán, como los anteriores, ser alusivos. Si alguna vez me explayo es para dar entrada a un ejemplo, que aclare las ideas y haga su presentación más llevadera. Mi propósito no es enumerar libros ni autores, sino apuntar orientaciones, destacar problemas, y ofrecer una información útil para el estudiante y el lector curioso. Me referiré a cinco clases. Uno, los géneros: *genología*. Dos, los procedimientos formales: *morfología*. Tres, los temas: *tematología*. Cuatro, las relaciones literarias: *internacionalidad*. Cinco, las configuraciones históricas: *historiología*.

11

12. LOS GÉNEROS: GENOLOGÍA

La cuestión de los géneros literarios es una de las «cuestiones disputadas» —*essentially contested concepts*— que ha protagonizado, de Aristóteles para acá, la historia de la Poética. Arduo sería imaginarse tal historia sin este problema esencial y constituyente. Y por lo tanto pertinaz e interminable. Problema que no se resuelve, ni tampoco se disuelve, pues tras la pregunta «¿qué son los géneros literarios?», o «¿cuáles son los géneros?», nos aguarda la interrogación «¿qué es la literatura?», o «¿qué es la poesía?»; y una respuesta definitiva a esta última interrogación supondría probablemente la muerte inapelable de la literatura y de la poesía. Nos encontramos ante el tipo de problema, obviamente fecundo, con que cada época, o cada escuela, o cada talante crítico, se enfrenta situacionalmente, es decir, desde otras cuestiones o preguntas que construyen su entorno histórico, o en relación con ellas.

Resumiré seis aspectos de la cuestión que hoy condicionan, a mi juicio, nuestra aproximación a los géneros literarios.

1. *Históricamente*, los géneros ocupan un espacio cuyos componentes evolucionan a lo largo de los siglos. Son modelos que van cambiando y que nos toca en cada caso situar en el sistema o polisistema literario que sustenta un determinado momento en la evolución de las formas poéticas. Incluso el modelo individual se encarna en obras diferentes, como la novela picaresca, ejemplificada durante el siglo XVII por el *Lazarillo de Tormes* y el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán, pero luego por *Gil Blas* (1715-1735) de Lesage. Esta percepción histórica y dinámica de los géneros prevalece desde la época romántica o prerromántica (Schiller, «Ueber naive und sentimentalische Dichtung», 1795; F. Schlegel, «Gespräch über die Poesie», 1800). Tras el hundimiento de la teoría darwiniana de Brune-

tière (*L'Évolution des genres*, París, 1890), la concepción más influyente de nuestro siglo ha sido la de los formalistas rusos, que veían en cada época el progresivo agotamiento de los principales modelos anteriores, relegados a puestos periféricos, y el ascenso de géneros previamente secundarios o populares, como —en el siglo XIX ruso— la carta, el diario íntimo o la novela por entregas. No debe sorprendernos que los formalistas, próximos a la poesía de vanguardia de su tiempo, y consagrados al estudio de una literatura, la rusa, cuya irrupción tardía vino a coincidir con el tránsito del fatigado Neoclasicismo al Romanticismo rebelde, sostuvieran unas tesis que no sirven para iluminar el conjunto de la historia literaria occidental. Sin embargo, según veremos, ciertos aspectos de esta visión agónica son muy aprovechables. El propio Shklovski puntualizaba que los componentes desbancados no quedaban fuera de juego sino seguían siendo «pretendientes al trono», o pasaban a integrar sistemas nuevos.[1] Confirma Iuri Striedter que los demás formalistas concurrieron con esa idea de evolución, que no es ni un crecimiento orgánico ni una serie de revoluciones.[2]

No así Mijail Bajtin, que aró toda la vida su propio surco y no compartió con los formalistas sino una concepción conflictiva de las relaciones entre los géneros literarios, o mejor dicho, entre dos grandes clases de literatura: por un lado, los géneros elevados, la cultura establecida; y por otro, todo cuanto manifiesta el cambio, el futuro, la parodia, la risa, la proximidad al vivir popular y contemporáneo. Esta visión dualista es aprovechable; pero Bajtin no pudo o no quiso aplicarla a una diversidad de géneros con ánimo de precisión histórica, sino se empeñó en denominar «novela» (al igual que Friedrich Schlegel, como señala Todorov),[3] o perteneciente a la zona de la novela, o antecesora de ésta, o emparentada con ésta, a la totalidad de los géneros y subgéneros opuestos a la cultura grave o dominante. De tal suerte nos encontramos en fin de cuentas ante una categoría desaforadamente extensa y «transhistórica»,[4] que comprende por una parte a relatos tan poco insólitos y perturbadores como la novela bizantina (Heliodoro, Aquiles Tacio) o barroca del XVII (La Cal-

1. En su artículo sobre Rozanov, citado por Boris Eijenbaum en su «Teoría del método formal». Véase *Texte der russischen Formalisten*, ed. Striedter, 1969, I, p. LXV.
2. Véase el prefacio de Striedter, 1969, I, p. LXVI.
3. Véase T. Todorov, 1981, pp. 132 ss.
4. Véase *ibid.*, pp. 132, 137.

prenède, Caspar von Lohenstein) y soslaya, por otra, subestimándolos, lo cual es grave, a géneros como la elegía amorosa latina, la égloga griega y renacentista; y nada menos que la poesía lírica y el ensayo (Montaigne). De haber echado mano de la idea de función, que comentaré luego, Bajtin hubiera podido situar históricamente las oposiciones que le preocupaban, y superar, tal vez, las dificultades que éstas planteaban en la práctica.

La perspectiva histórico-evolucionista y agónica de los formalistas abrazaba, además, no sólo los géneros, los procedimientos, los estilos y el concepto mismo de literatura (la polaridad literariedad/no literariedad), sino las premisas desde las cuales leemos; y en consecuencia, hasta el estudio o la ciencia de la literatura. La historicidad de los términos críticos, por cuanto afectan la lectura, es lo que Roman Jakobson acentuó en «Sobre el realismo en el arte» (1921). Y Jurij Striedter apostilla: «Wenn gesagt werden konnte, Tynyanov gelange von der Untersuchung literarischer Evolution zur Evolution des Begriffs Literatur selbst, so führt der von Jakobson hier angedeutete Weg letztlich zu einer "evolutionären", historisch-relativierenden Auffassung der Literaturwissenschaft».[5] De tal suerte la pregunta «¿qué son los géneros literarios?» cesa de ser —como tantas veces hoy «¿qué es la literariedad?» o «¿qué es la ficcionalidad?»— puramente ultrahistórica o especulativa. Quien formula tales interrogaciones, en realidad, no hace sino insertarse, al optar por esto o aquello, en las circunstancias culturales de su propio tiempo. El comentario de Striedter es importante porque nos mueve a cerciorarnos de que al historiar los géneros literarios, que integran la poesía misma, estamos historiando también la Poética, que era en gran parte una

5. Striedter, 1969, p. LXIX: «si se pudo decir que Tyniánov procede de la investigación de la evolución literaria a la evolución del concepto mismo de literatura, de igual modo el camino indicado aquí por Jakobson conduce en última instancia a una concepción "evolucionaria", histórico-relativizadora, de la ciencia de la literatura». Respecto al formalismo ruso, son fundamentales los dos volúmenes de Striedter y W.-D. Stempel, 1969-1972. Véase también L. Matejka y K. Pomorska, 1971. Pertenecen a una etapa anterior, desde el ángulo occidental, Todorov, 1965, L. T. Lemon y M. J. Reis, 1965. Véanse también los 5 vols. de *Russian Poetics in Translation*, Oxford, 1975-1978, dedicados sobre todo a los «estructuralistas» recientes de Moscú y Tartú (J. Lotman), pero que incluyen asimismo ensayos de O. Brik y B. Tomashevski (vols. IV y V), y en el vol. IV un glosario de términos de los formalistas. Véase el estudio histórico de A. A. Hansen-Löve, 1978, tras el ya clásico de V. Erlich, 1969, y para los semiólogos de Moscú-Tartú, K. Eimermacher y S. Shishkoff, 1977. Véase el resumen de Fokkema y Kunne-Ibsch, 1978, cap. 2. Véanse mis notas 11 y 13.

teoría de los géneros; y de paso estamos colocando la nuestra en cierta fase de una evolución temporal. No creo que por ello sea preciso abandonarse a un relativismo total; pero sí se aviva el enfrentamiento de la unidad a la multiplicidad en el tiempo, con que toparemos más de una vez en el transcurso de este libro.

Haría falta examinar desde más cerca, por supuesto, la naturaleza, el ritmo o el perfil de este devenir histórico de los géneros literarios. Fernando Lázaro Carreter formula al respecto varias propuestas útiles y sugestivas. «Es propia —en primer término— de un escritor genial su insatisfacción con los géneros recibidos ...»; como por ejemplo Lope de Vega. El escritor genial encabeza así el devenir de un género, cuyo origen es cognoscible. Dos: el género surge cuando un escritor «halla en una obra anterior un modelo estructural para su propia creación». Tres: esta estructura consta de funciones desempeñadas «por ciertos elementos significativos (personajes ... comportamientos, lugares de acción, orientaciones afectivas ...)». Cuatro: el epígono utiliza el esquema genérico recibido, pero no sin modificar ciertas funciones o sin introducir cambios significativos. Cinco: el parentesco genérico de dos obras depende del uso de unas funciones comunes, no de meros parecidos temáticos o argumentales. Y por último: cada género tiene una «época de vigencia» determinada, más o menos larga, pero que Lázaro se inclina a deslindar con rigor y sin excesiva extensión de tiempo.[6] Estas seis aproximaciones al género literario, que resumo demasiado concisamente, constituyen a mi entender un punto de arranque necesario para una reflexión de índole diacrónica. ¿Cómo surge un género? Y también: ¿cómo desaparece? (Sólo la imitación, reiteración o remodelación establece el género, efectivamente —los epígonos de Montaigne erigen el ensayo—, sin que el innovador sea por fuerza el genio —compárese a Aloysius Bertrand con Baudelaire, en lo que toca al poema en prosa.) ¿Qué elementos hacen posible una estructura de funciones? (Es de suponer que son lo mismo formales como temáticas —sin limitarnos a las funciones argumentales y temáticas de V. Propp.) En cuanto a la extensión temporal del género, que es cuestión muy delicada, volveré sobre ella dentro de un momento.

2. *Sociológicamente*, somos conscientes desde al menos Madame de Staël —o en nuestros días, desde Harry Levin— de que la lite-

6. «Sobre el género literario», en F. Lázaro Carreter, 1979, pp. 116-119.

ratura es una institución y de que los géneros también lo son: subgéneros, si se prefiere, o *istituti*, como dicen ciertos críticos italianos.[7] No aludo aquí a una sociología *de* la literatura sino a los componentes y clases de la literatura misma considerados como complejos sociales establecidos y condicionantes. De puro sabido se olvida que la antigüedad y persistencia de un género como la comedia son realmente asombrosas. Pese a tantos avatares y cambios sustancialísimos, el espectador actual de Aristófanes se siente sin duda en presencia de una comedia. Saint-Just, en los comienzos de la Revolución francesa, propuso la creación de un premio reservado para la oda y la épica.[8] (Hoy las editoriales y los ministerios de cultura son creyentes firmes en el concepto de género.) Recuerdo ahora los géneros clásicos chinos cultivados por Mao Tse-Tung; y la admiración que me causó un día descubrir que la *qasida*, género clásico por antonomasia de la poesía árabe, había superado una alteración tan profunda como la experimentada por los musulmanes durante los años de emergencia y propagación del Islam. ¿Cómo es posible que un género preislámico haya podido mantener e incluso acrecentar su vigencia tras los siglos VII y VIII, especialmente en territorios conquistados como los de Siria e Iraq, donde sobrevinieron no sólo una nueva fe sino importantes cambios sociales? [9] Huelga explicar que la extraordinaria continuidad de los géneros consiente por igual el cambio y la oposición al cambio, la innovación y el apego a las raíces, la audacia de un Rimbaud, que no inventó el poema en prosa, y la nostalgia de un Lampedusa, un Llorenç Villalonga o un Solzhenitsyn. Los géneros son los signos más notorios de ese entrecruzarse y superponerse de lo continuo y lo discontinuo que marcan el itinerario peculiar de la literatura.

El género, explica Fernando Lázaro Carreter en el estudio que acabo de citar, supone la permanencia de un «modelo estructural» en el cual el epígono valioso introduce ciertas alteraciones (siquiera por vía de omisión). Hay, pues, permanencia y alteración a la vez. Nos encontramos ante el difícil problema de la naturaleza del cambio en

7. Véase «Literature as Institution», en H. Levin, 1963, pp. 16 ss.; L. Anceschi, *Le istituzioni della poesia*, 1968; G. Corsini, 1974; la bibl. de C. Guillén, 1971, p. 506, n. 46. Sobre el género como institución, véase C. Guillén, 1977 *a* (en esp., 1978 *a*).

8. Véase J. Gaulmier, «Liberté et tradition: 1780-1815», en A. Adam, G. Lerminier, y E. Morot-Sir, 1972, II, p. 6.

9. Véase C. Guillén, 1978 *a*, p. 540.

la historia de la literatura, o por lo menos del cambio de aquello que denominamos géneros. Creo que el problema se simplifica si tenemos presente, según veremos ahora —es mi quinto aspecto—, que el género funciona a menudo como modelo conceptual; y entonces lo que evoluciona es el paradigma mental, compuesto generalmente de algunas obras canónicas, mientras al propio tiempo las imitaciones individuales del modelo obedecen a su propio ritmo de evolución. No concede Fernando Lázaro que las historias de los géneros sean «como continuos que se prolongan a través de los tiempos», como por ejemplo el desarrollo de la novela desde el *Quijote* hasta hoy:

> La historia de la novela está compuesta de trazos más o menos continuos —y no se advierte cuál de ellos podría ser continuación directa de *Don Quijote*—, y de «nacimientos» a partir de otros géneros. La narración dieciochesca surge como un escolio del ensayo filosófico; la novela del siglo XIX, como una amplificación compleja del cuadro de costumbres, de igual manera que la del XVI había nacido de hábiles y complicados desarrollos de otros géneros existentes... Si buscamos entre obras tan diferentes como las que se acogen al rótulo de «novela» rasgos comunes, observaremos que éstos se hacen más escasos y tienden hacia la desaparición a medida que consideremos más títulos y más ámbito temporal.[10]

Es curioso que esta variedad de «nacimientos» —y renacimientos— sea observable sobre todo en España (pues en Inglaterra el modelo cervantino ya fructifica a mediados del XVIII). Pero la advertencia de Lázaro es generalmente oportuna. Los géneros se entrecruzan y modifican sin cesar. Es lo que pone de relieve la perspectiva del lector o del crítico en el momento en que abarca lo que Fernand Braudel denomina «duraciones medias», *moyennes durées*. Al propio tiempo, simultáneamente, se extienden y alargan las *longues durées*, tan visibles también, como aquel gran camino real de la novela que conduce desde Fielding y Balzac hasta Galdós, Tolstoi, Mann y Proust. Más adelante en este libro, a propósito de temas (pp. 275 ss.) y de historiología (pp. 370 ss.), tendremos ocasión de reflexionar sobre esta superposición del devenir y de la continuidad, que no se resuelve, a mi juicio, en mera mudanza.

10. F. Lázaro Carreter, 1979, p. 118.

3. *Pragmáticamente*, o sea desde el punto de vista del lector (o mejor dicho los lectores: el público), el género implica no sólo trato sino contrato.[11] Es lo que Hans Robert Jauss ha denominado con acierto y éxito «horizonte de expectativas» (*Erwartungshorizont*). El lector está a la expectativa de unos géneros. Tratándose de formas artísticas populares, orales o comerciales, el asunto está muy claro: el cuento, el poema épico, la novela policiaca, la película de terror o del Oeste. Piénsese en la comedia de Lope de Vega, que supo crearse un público. ¿Es más importante este factor cuando Lope improvisa una comedia que cuando compone una epopeya culta como la *Jerusalén conquistada* (1609)? Es raro que el «receptor» tome un libro, o asista a una función, u oiga un relato, sin esperas o esperanzas previas y ultraindividuales. El escritor innovador es quien se apoya en este entendimiento para construir, muchas veces, sus sorpresas.

4. *Estructuralmente*, desde el famoso ensayo de Schiller también, el género se ha considerado no como un elemento aislado sino como parte de un conjunto. Es decir, de un conjunto de opciones, de alternativas, de interrelaciones. Frente al espacio ideal de los modelos de una época, el escritor opta por cierto género; y así como algunas clases quedan excluidas, la clase elegida se diferencia de las demás —diferencia voluntariosa que puede llegar a ser una vinculación. Hay géneros que son contragéneros; u obras cuyo origen es contragenérico.[12] La protonovela de Cervantes es en parte una respuesta a la narración picaresca, que el *Quijote* y varias «novelas ejemplares» procuran dejar atrás. La diferencia que vincula un género a otro puede definirse como el ejercicio de determinada función. ¿No desempeñan hoy, por ejemplo, algunas grandes novelas latinoamericanas la función que correspondía anteriormente al cuento tradicional? Concepción, ésta, la del género al interior de un sistema de funciones, que el estructuralismo de los años sesenta y el esquema mental debido a Saussure nos han ayudado sin duda a entender mejor; pero que J. Tyniánov ya había formulado con toda claridad en un famoso ensayo, «Sobre la evolución literaria» (1927). «El estudio de los géneros —escribía Tyniánov— es imposible fuera del sistema dentro del cual y con el cual están en correlación. La novela histórica de Tolstoi

11. Véase Fredric Jameson, 1975, pp. 135-163; reed. en Jameson, 1981, pp. 103-150.
12. Véase C. Guillén, 1971, pp. 135 ss.

entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin sino con la prosa de su tiempo».[13]

Hace unos momentos insinué que la ausencia de la idea de función es lo que obligó a Bajtin a llamar novela, o a emparentar con ella, todo cuanto desempeñaba un mismo papel a lo largo de la historia de la literatura. Con motivo de la literatura griega antigua, y de la mutua interacción de géneros dentro de ella, escribía Bajtin: «la totalidad de la literatura, concebida como un conjunto de géneros, se convierte en una unidad orgánica de gran importancia».[14] Pero hay que hacer un paso más, el que nos lleva de la noción neorromántica de organismo a la de sistema —conjunto de interrelaciones, interacciones, opciones, pero también de ciertas funciones realizadas por sus componentes.

Otro tanto podría decirse de la idea de tradición en T. S. Eliot: conjunto que va armoniosamente acrecentándose y transformándose, merced a la intervención del talento individual (*The Sacred Wood*, 1920). Afirmaba Eliot que en cualquier período histórico la literatura europea «tiene una existencia simultánea y compone un orden simultáneo»; que el escritor de veras nuevo altera ese orden y nuestra manera de leer sus principales monumentos; y que no cabe juzgar una obra sin cotejarla y parangonarla con sus predecesores. Francisco Rico, en una glosa reciente, ha ido más lejos. El talento individual no sólo altera sino es alterado por la tradición; o mejor dicho, modifica la tradición intrínsecamente, al interior del texto nuevo. Los rasgos formales de un soneto de Quevedo engarzan con el sistema literario cuyo recuerdo vibra entre sus versos. De tal suerte todo momento poético conserva y potencia (intertextualmente) la imagen de otros anteriores. «La literatura, hoy —resume Rico—, es la conciencia del ámbito en que esos fenómenos [de engarce] se han producido y continúan produciéndose: la conciencia histórica de sí misma, la historia de la literatura.»[15] Esta certera visión no excluye, a mi ver, sino abraza la conciencia de las divergencias que enlazan a los

13. Tyniánov, «De l'évolution littéraire», en Todorov, 1965, p. 128 (en esp., en García Tirado, A., tr., *Formalismo y vanguardia*, Madrid, 1973, p. 127). Véase el estudio de Antonio García Berrio, 1973.

14. M. M. Bajtin, *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist y C. Emerson, 1981, p. 4: «the whole of literature, conceived as a totality of genres, becomes an organic unity of the highest order».

15. Francisco Rico, 1983, p. 16.

escritores; de las opciones entre cauces genéricos utilizados para poder escribir; y la de la función que, en determinado período, un género desempeña frente a los demás.

El concepto de función enlaza, en suma, no sólo la obra singular sino el género con el conjunto; el devenir con la continuidad; y la perspectiva histórica del crítico con la estructural.

5. *Lógicamente*, desde el punto de vista sobre todo del escritor —pero asimismo del crítico—, el género actúa principalmente como modelo mental. Este cariz ideal o conceptual es lo que el crítico pierde de vista en el momento en que se reduce a decir «el libro X es una novela» o «la obra Y es una utopía» —como si fuera lícito afirmar que un caballo es la especie equina. Si un caballo alazán pertenece solamente a la especie equina, una producción poética puede «pertenecer» sin dificultad a más de un género. Hace unos años, con motivo de Garcilaso, yo apelaba al símil siguiente:

> Un navío cruza un estrecho de noche y determina su rumbo con la ayuda de dos poderosos faros que lo acompañan con sus rayos desde lo alto. Los faros no suprimen la libertad de maniobra del navegante; antes al contrario, la presuponen y favorecen. Los faros dominan la posición del barco, pero no coinciden con ella. ¿A quién se le ocurriría sostener que el rumbo seguido por el navío «es» uno de los dos faros? ¿O que su punto de destino exacto «es» una de las luces que lo guían? [16]

Nos hallamos ante un ejemplo, un guía, un concepto-resumen, donde se compendian y concilian los rasgos predominantes de una pluralidad de obras, autoridades y cánones. La *qasida*, género clásico de la poesía árabe, arranca no de tal gran poema de Imru al-Qays, pongo por caso, sino del modelo mixto que se deriva del conjunto de una antología influyente como los famosos *Mu'allaqāt* de Hammad al-Rāwiya (siglo VIII), en que el paradigma de Imru al-Quays va unido indisolublemente a otros.[17] Desde tal punto de vista cabe hacer frente al problema planteado por los *genera mixta* y las grandes obras híbridas —marcas fronterizas—, que no son escasas en la historia de la literatura.[18] La investigación genológica, más que una taxo-

16. C. Guillén, 1972, p. 232.
17. Véase G. Richter, 1938, pp. 552-569.
18. Véase, para el Renacimiento, R. Colie, 1973. Ejemplos del s. XIX, y rusos: véase Gary Morson, 1981.

nomía inductiva elaborada en la actualidad (aunque no niego que ésta pueda también ser legítima y sugestiva, como las «four forms of prose fiction» de N. Frye),[19] es el deslinde de unos complejos espacios mentales, paradigmáticos, y de su cambiante trayectoria histórica.

6. *Comparativamente*, surge la cuestión de la «universalidad» o limitación relativas de cada género o sistema de géneros —en el espacio y en el tiempo. ¿En cuántas lenguas, cuántas culturas, cuántas civilizaciones, ha brotado el género X? He aquí un problema que atañe particularmente a la Literatura Comparada.

El examen, por fuerza comparativo, de la extensión de un género es delicado y decisivo. Aunque la lectura crítica de una obra única desde el punto de vista del género o de los géneros a que pertenece resulta ser muy eficaz, no puede reducirse a ello, es evidente, la genología. No basta con un análisis de la poesía de Baudelaire para edificar una teoría del poema en prosa. Sólo el tiempo histórico puede demostrarnos que un modelo ha llegado efectivamente a erigirse en género. El transcurso de los años y los siglos es, para el comparatista, lo que manifiesta y despliega plenamente las riquezas y opciones estructurales de determinado género. De ahí que el investigador, consciente de tal perspectiva, no pueda permitirse el lujo, que es más bien pobreza, de circunscribirse a unas pocas literaturas de la Europa occidental. Un poema aislado y solitario puede parecer insólito, o marginal, al interior de una literatura si el auxilio de otras no demuestra la existencia de un género o subgénero común. Es lo que explica Lázló Hadrovics a propósito del *Planctus* de María en Hungría (*c.* 1300), vinculándolo a obras análogas en Bohemia (*Pláč Panny Marie*), o con motivo del himno hagiográfico (el *Canto de Lázló*, magiar, de hacia 1470).[20]

Recuérdese el prestigio del drama pastoril, cuya popularidad y difusión fueron considerables durante los últimos años del siglo XVI y casi todo el siglo XVII. En español la modalidad bucólica da origen a narraciones de primer orden —Montemayor, Gil Polo, Cervantes—, aunque no quepa describir el género, desde luego, sin tener en

19. Véase Frye, 1957, pp. 303 ss.

20. Véase L. Hadrovics, «Rapports de la poésie hongroise ancienne avec celles de l'Europe centrale», en Sötér y Süpek, 1964, pp. 105-127.

cuenta a Sidney y a D'Urfé. En cuanto al cauce dramático, se representan desde el primer tercio del XVI las *Églogas* de Juan del Encina, Gil Vicente y Lucas Fernández. Pero lo que cuaja a fines del XVI es un modelo distinto.

En Italia es donde surge el drama pastoril de vocación europea, que anidaba como promesa, por decirlo así, en las églogas de Teócrito y Virgilio (hasta tal punto que no será siempre fácil diferenciar el drama de la égloga dialogada), desde el *Orfeo* (1471) de Poliziano. Dos obras magistrales, la *Aminta* (*c.* 1573) de Torquato Tasso y el *Pastor fido* (*c.* 1583) de Guarini, se combinan y entrelazan en el «espacio ideal» del sistema genérico de la época, haciendo posible un modelo mixto. Dos circunstancias decisivas rodean la presentación y la identificación de este modelo. La larga polémica concitada por las censuras del *Pastor fido* y por las réplicas de Guarini conduce a un alto grado de conciencia teórica respecto a la definición del género.[21] Y éste se presenta, en realidad, como una «tragicomedia pastoril». Uno de los imitadores ingleses, el dramaturgo John Fletcher, se ciñe a repetir un lugar común cuando escribe en el prólogo de *The Faithful Shepherdess* (*c.* 1609): «It is a pastoral tragicomedy ... so called in respect it wants deaths, which is enough to make it no tragedy, yet brings some near it, which is enough to make it no comedy».[22] Se advierte que dos modalidades determinan el uso en este caso de la tragicomedia: la pastoril y la satírica, según subraya con acierto Susanne Stamnitz en su libro *Prettie Tales of Wolues and Sheepe: Tragikomik, Pastorale und Satire im Drama der englischen und italienischen Renaissance, 1550-1640* (Heidelberg, 1977). Y asimismo aparece a veces la alegoría. Pues bien, sólo una visión de conjunto nos lleva a percibir con claridad estas opciones estructurales, tratándose además de un género que produce, fuera de Italia, escasos ejemplos de primer orden. Las *bergeries* francesas, por ejemplo, estudiadas con provecho por Daniela Dalla Valle, no superan la discreta calidad de la *Sylvie* (1628) de Mairet.[23]

La *Aminta* del Tasso, adaptada repetidas veces a las principales

21. Véase B. Weinberg, 1961, II, cap. 21.
22. John Fletcher, *The Faithful Shepherdess*, ed. F. W. Moorman, Londres, 1897, p. 6: «es una tragicomedia pastoril ..., llamada así por cuanto carece de muertes, lo cual basta para que no sea tragedia alguna, pero a muchos les arrima a ellas, lo cual basta para que no sea comedia alguna».
23. Véanse Daniela Dalla Valle, 1973; I. Cremona, 1977.

lenguas europeas,[24] es traducida al servocroata por D. Zlatarić sin demora alguna (Padua, 1580; segunda edición corregida: Venecia, 1597, bajo el título *Ljubmir*).[25] Entre las imitaciones subsiguientes en servocroata, sobresale en Dubrovnik (Ragusa) la *Dubravka* (estrenada en 1628) del Dživo Gundulić, obra maestra que eleva el idioma ragusano al nivel de maduro instrumento de gran poesía. En su libro sobre Gundulić, V. Setschkareff hace hincapié, no sin cierta sorpresa, en todo lo que *Dubravka* tiene de sátira y de alegoría.[26] Sin salir del Este de Europa, volviendo a los lindes del siglo XVI, el mayor poeta magiar del Renacimiento, Bálint Balassi, adapta en 1589 el drama pastoril de un autor de segunda fila, la *Amarilli* de Cristoforo Castelletti, con el título de *Bella comedia húngara* (*Szép magyar komédia*): versión relativamente autónoma, en que sin descuidar las convenciones del género (como los versos con rima «en eco»),[27] se atenúa el irrealismo bucólico (no hay ninfas) y se autoriza la lengua rústica de unos personajes.[28]

Finalmente habría que mencionar, bien entrado el siglo XVII, la *Dafne cambiada en laurel* del escritor polaco Samuel Twardowski (*Daphnis drzewem bobkowym*, Lublin, 1638), que amplía y dramatiza brillantemente la melancólica obsesión erótica de la égloga del Renacimiento. (*Piénsese en las quejas de la Égloga primera de Garcilaso; en la acosada castidad de las protagonistas de Tasso y de Guarini; o en la pastora Marcela del* Quijote.) En el mundo solar y pagano del drama mitológico de Twardowski, el intensísimo deseo del dios Apolo no tiene por desenlace ni la muerte ni la vida, sino la frustración absoluta que significa la metamorfosis de Dafne cambiada en laurel. La tiranía del amor, que en el mundo pastoril no tiene vuelta de hoja —«on n'en a jamais honte», comenta Claude

24. Véanse C. B. Beall, 1942; J. G. Simpson, 1962; el libro de S. Stamnitz, citado arriba; J. de Jáuregui, *Aminta. Traducción de T. Tasso*, ed. J. Arce, Madrid, 1970, y J. Arce, 1973.

25. Véase F. Trogrančić, 1953, p. 114.

26. Véanse V. Setschkareff, 1952, pp. 54, 61; y sobre el drama pastoril de Gundulič, M. Držić y otros escritores sudeslavos, H. Birnbaum, 1974, pp. 349 ss.; A. Kadič, 1962, pp. 65-88; J. Torbarina, 1967, pp. 5-21.

27. Véase D. dalla Valle, «Le thème et la structure de l'écho dans la pastorale dramatique française au XVIIe siècle», en C. Longeon, 1980, pp. 193-197.

28. Véanse *Balassi Bálint Szép Magyar Komédiája*, ed. J. Mišianik, S. Eckhardt y T. Klaniczay, Budapest, 1959; Waldapfel, 1968; I. Bán, «Il dramma pastorale italiano e la "Bella commedia ungherese" di Bálint Balassi», en M. Horányi y T. Klaniczay, 1967, pp. 147-156.

Backvis—,[29] se resuelve en anhelo de elevación espiritual. Estamos en pleno Barroco. La fiesta cortesana coincide con el espacio teatral, con un escenario que es una «isla encantada», como escribe Jean Rousset, y el lugar de encuentro del hombre con el carácter ilusorio de su propia vida. El vivir humano es una *illusion comique* —dicho sea con título de Corneille. El drama pastoril es un espectáculo porque el mundo lo es. Y dentro del ámbito de la verdad teatral, el amor es una tragicomedia.[30]

El ejemplo que acabo de apuntar no rebasa los límites de la poesía europea —de la *littérature* (*vraiment*) *européenne*, que diría Étiemble. Sus cimientos son internacionales, según el modelo *A* que he bosquejado con anterioridad en el capítulo sobre «tres modelos de supranacionalidad». No deja de complicarse el asunto, y, sobre todo, se introducen alteraciones importantes, cuando pasamos a examinar géneros de índole francamente supranacional. He aquí una clase de investigación aún incipiente, vacilante, insegura en lo que toca a sus premisas teóricas. La selección misma del género por investigar se nos convierte de golpe en problema. Insistí hace un momento en la utilidad de una postura radicalmente histórica en materias de genología, pero sin renunciar en ciertos contextos a nuestras propias taxonomías. Por un lado, pongamos por caso, tenemos el concepto de tragicomedia pastoril, que Guarini en su día comenzó a definir; y, por otro, el de *anatomy*, o anatomía (narración fundada en ideas más que en vidas, como las utopías o los cuentos filosóficos del XVIII), término que empleó de manera original Northrop Frye en su gran libro, como una de las «four forms of prose fiction» que proponía. ¿Nos hallamos entonces ante la urgencia de emular a Frye, pero con una resuelta ampliación de perspectiva, tomando en consideración las literaturas asiáticas, africanas, indoamericanas, etcétera? Yo ya he expresado mi adhesión al proyecto de Étiemble. Pero también he recalcado que la alternativa «o Historia o Teoría» es un planteamiento gravemente inepto: Me he negado a elegir entre el saber histórico y la teoría puramente especulativa, según puse de relieve en mis comentarios acerca de la noción jakobsoniana de paralelismo en poesía. En esta ocasión vimos que una estructura diacrónica se deriva-

29. C. Backvis, 1968, p. 321.
30. Véanse *ibid.*, p. 353; J. Rousset, 1967, pp. 435-441; y Frank Warnke, 1972, pp. 66-89.

ba de las investigaciones comparativas e históricas de Zhirmunski, es decir, que el saber histórico alumbraba una posible teoría renovada. Baste acaso por ahora con sugerir aquí el interés de los problemas que suscita la genología supranacional, ante todo en el terreno de los llamados «estudios de Este/Oeste», donde con más fuerza surgen aquéllos.

Cabe vislumbrar por ahora dos caminos principales. El primero lleva a aplicar términos procedentes de la Poética europea a otros pueblos, otras civilizaciones, otros climas. Es lo que practican, no sin interés y eficacia, ciertos comparatistas chinos, principalmente en Formosa. ¿Ha habido héroes épicos en la literatura china?, pregunta C. H. Wang.[31] ¿Se escribieron tragedias? El «alba», o *aubade* (lamento de los amantes al amanecer), cuya supranacionalidad el libro de A. T. Hatto no deja de demostrar,[32] ¿aparece también en el *Shih Ching*? El peligro estriba, desde luego, en perpetuar ademanes europeocéntricos, traduciendo a formas de pensar occidentales los conceptos de la Poética china o japonesa, como quien concede títulos de nobleza. Edward W. Said ha arrancado con vigor y talento, en su *Orientalism* (Nueva York, 1978), las máscaras culturales del colonialismo. Con razón denuncia Heh-hsiang Yuan a los comparatistas que, proyectando sus modelos occidentales sobre las literaturas del Este, no descubren sino parecidos superficiales.[33] (La adopción por escritores europeos o americanos de géneros o formas orientales también pide cuidadoso escrutinio —sin que por ello pongamos en duda el valor de tales incitaciones: pienso en los *haikus* y *tankas*, desde José Juan Tablada en México, *Un día* (1919), hasta Carles Riba en Cataluña, *Del joc i del foc* (1946), y los poemas de Kenneth Rexroth en San Francisco, *The Morning Star* (1974), o mejor dicho los de su heterónimo Marichiko.) Tan erróneo es el mundialismo fácil y precipitado, a mi juicio, como las actitudes excluyentes de los sinólogos y demás especialistas que se encastillan en su ciencia exótica y altanera, como si no hubiera suelo común, ni temas análogos, ni formas comparables; y la humanidad se dividiera, irremediable y absolutamente, en compartimientos estancos. No es más asequible ni menos remoto un himno de Píndaro que una canción de Li Po —para quien posea, claro está, la preparación lingüística y cultural imprescindible.

31. Véase C. H. Wang, 1975, pp. 25-35.
32. Véase A. T. Hatto, 1965.
33. Véase H.-H. Yuan, 1980, p. 1.

Poco antes de aquel instante fatídico de su charla con Eckermann en que por primera vez se pronunció el vocablo *Weltliteratur*, hablaba Goethe con admiración de una novela china, «sumamente notable», que estaba leyendo. «Tiene que parecer muy extraña» —interpone el bueno de Eckermann. «No tanto como podría creerse» —responde el ya ilustre poeta. «Los seres humanos piensan, actúan y se emocionan casi lo mismo que nosotros, y uno se siente muy pronto igual a ellos, salvo que todo ocurre con más claridad, más pureza y más formalidad» (31 de enero, 1827), agrega Goethe, antes de relacionar —a lo comparatista— la novela china con las de Richardson y con su propia *Hermann und Dorothea*:

> Die Menschen denken, handeln und empfinden fast ebenso wie wir, und man fühlt sich sehr bald als ihresgleichen, nur dass bei ihnen alles klarer, reinlicher und sittlicher zugeht. Es ist bei ihnen alles verständig, bürgerlich, ohne grosse Leidenschaft und poetischen Schwung und hat dadurch viele Aehnlichkeit mit meinem «Hermann und Dorothea» sowie mit den englischen Romanen des Richardson.[34]

Un segundo camino, pues, parte de los conceptos genéricos que nos proporciona la Poética, a lo largo de su trayectoria histórica, con ánimo no de confirmarlos solamente, o de ampliar sus zonas de aplicación, sino de matizarlos, corregirlos y modificarlos. De otra forma los datos y conocimientos nuevos serían superfluos; y vana la tarea de adquirirlos. Las ideas deben romperse, dijo Unamuno, como se rompen los zapatos. Los espacios genéricos de la Poética tendrían asimismo que enriquecerse, renovando y quebrando sus esquemas, tras la prueba de la supranacionalidad —que revela a la vez la significación común y la imborrable diferencia. Earl Miner describe esta doble condición al principio de su libro sobre la «poesía ligada» del Japón (*renga* y *haikai*):

> Like all other literature that may be thought truly important, the linked poetry of Japan makes a dual claim: to sameness and

34. «Los seres humanos piensan, actúan y sienten casi lo mismo que nosotros, y uno se siente muy pronto igual a ellos, con la única diferencia de que todo en ellos es más claro, más puro y más formal. En ellos todo es sensato, burgués, sin grandes pasiones o impulso poético, y por eso guardan mucha semejanza con mi *Hermann y Dorothea*, como también con las novelas inglesas de Richardson.»

> difference. Its claim to sameness means that it offers us a valued kind of knowledge of ourselves and our world that is recognizably like that provided by other important literature... Its claim to difference means that the knowledge it gives is also determined by, appreciated for, the distinct terms on which it gives ... In all important literary matters we seek the valued sameness, importance, or we would not seek at all. But we discover it only through difference.[35]

Diferencia tan sugestiva, en realidad, la de este ejemplo japonés, que cuatro poetas de hoy se enclaustran durante una semana en un hotel de París para seguirlo: Paz, Roubaud, Sanguineti y Tomlison, que juntos componen *Renga* (París, 1971). «También la desemejanza suele ser sutil desempeño de un misterio o reparo», anotaba Gracián (*Agudeza y arte de ingenio*, cap. 13). ¿Qué no pensar de una desemejanza y un modelo de escritura que inspiran algunos de los versos mejores de Octavio Paz? (Sin olvidar, en París, el ejemplo del colectivo «Cadavre Exquis» de los surrealistas.)

Nuestro segundo modelo es experimental y dinámico. Wai-lim Yip, en un ensayo teórico sobre «The use of "models" in East-West Comparative Literature», subraya que, ante un estilo ejemplar *A* chino, y otro *B*, europeo, los conceptos propuestos por la crítica no han de suprimir la peculiaridad de las fuentes originarias:

> The answers to these questions must come from the understanding of both the historical morphology and the aesthetic structure of both models. Besides pointing out common elements between the two circles, the overlapping *C*, we must reach back to the indigenous sources of Circle *A* and *B*. Thus and only thus can we avoid the pitfalls of «commonplace comparisons» of the early East-West comparatists.[36]

35. Earl Miner, 1979, p. VII: «como toda otra creación literaria que pueda tenerse por verdaderamente importante, la poesía ligada del Japón supone un doble requerimiento: la semejanza y la diferencia. Pide semejanza por cuanto nos ofrece una índole valiosa de conocimiento de nosotros mismos y de nuestro mundo que es comparable ostensiblemente al que nos proporcionan otras obras literarias importantes ... Pide diferencia por cuanto el conocimiento que nos da se encuentra determinado y apreciado por su precisa manera de darlo ... En todo asunto literario importante buscamos la semejanza, la importancia valiosa, o dejaríamos de buscar. Pero no la encontramos sino mediante la diferencia».

36. Wai-lim Yip, 1975-1976, p. 123: «las respuestas a estas preguntas tienen que derivarse del entendimiento lo mismo de la morfología histórica que la estructura esté-

Volviendo a la genología, nuestro modelo segundo pone a prueba los paradigmas genéricos más conocidos mediante tal regreso a «fuentes indígenas»; y así reúne y gradualmente transfigura, como fase de un proceso dialéctico, el pensar teórico y el saber histórico (término, éste, que abraza lo mismo las desemejanzas «espaciales» que las temporales). Otro tanto puede predicarse de las categorías estilísticas y periodológicas que algunos críticos vienen asignando a las literaturas asiáticas. Las propiedades del Barroco han sido atribuidas, no sin reparos y mudanzas, a los poetas de la dinastía T'ang (siglos VII y VIII) por Tak-wai Wong y otros comparatistas.[37] Y como era de esperar, la famosa teoría Parry-Lord había de ensayarse en este ámbito.

Sabido es que la naturaleza de la «literatura oral» (no primitiva, ni épica, ni popular) depende, desde la interpretación de Milman Parry y Albert B. Lord, de los variados usos de ciertas «fórmulas» (según Parry: «a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea»).[38] Basándose en la continuidad entre los cantores eslavos meridionales de las técnicas de composición y ejecución orales que Parry encontró en los poemas homéricos, Albert Lord perfecciona no sólo la idea de *formula* sino la de *theme* y, más adelante, *type-scene*.[39] Ahora bien, ¿no deben amoldarse estas definiciones a los datos que proporcionan otras épocas y otras latitudes? Joseph Harris, especialista en poesía medieval anglosajona y escandinava, piensa que sí. Ni el «tema» ni la «escena-tipo» se hallan fácilmente en los terrenos que él conoce:

> It is a commonplace of the history of linguistics that the concepts and terms of Latin Grammar both stimulated and perverted the description of the European vernaculars. In an analogous way we owe to the prestige of the «grammar» of oral poetry derived from the South Slavic heroic epic some difficulties in the analysis of other traditions, but also the very existence of the attempt.[40]

---

tica de ambos modelos. Al margen de la indicación de elementos comunes a los dos círculos, el *C* en que se entreveran, tenemos que regresar a las fuentes indígenas de los círculos *A* y *B*. De este modo y sólo de este modo podemos eludir las trampas de las "comparaciones ordinarias" de los primeros comparatistas de Este-Oeste».

37. Véanse Tak-wai Wong, 1978, pp. 45-69; y R. McLeod, 1976, pp. 185-206.

38. Cit. por Lord, 1960, p. 30; véase Parry, 1971.

39. Véanse Albert B. Lord, 1960 (cap. 4, «The Theme»), y más abajo en el presente libro, pp. 224 ss.; D. K. Fry, 1969, pp. 35-45.

40. Joseph Harris, 1979, p. 65: «es un lugar común de la historia de la Lingüística que los conceptos y términos de la Gramática latina lo mismo estimularon que pervir-

Este intento lo lleva a cabo C. H. Wang (Ching-hsien Wang), para la poesía china, en *The Bell and the Drum: Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition* (Berkeley, 1974). Su meticuloso análisis de la antiquísima antología, o «Libro de canciones», iniciada poco después del año 600 a.C., tiene consecuencias interesantes. Los poemas del *Shih Ching* habrían atravesado un período de transición o de transmisión, desde una primera etapa «formular» hasta la que conocemos hoy, afectada por las intervenciones de escribas y compiladores posteriores. Esta etapa acaso no se verifique en Yugoslavia, pero sí en composiciones anglosajonas como las de Cynewulf (siglo IX): «The case of Cynewulf, for instance, may become less problematic after the study of a similar Chinese case, where it is shown that lettered poets once had recourse to oral formulas during a "transitional period"».[41] Y, en dirección contraria, la idea de composición por fórmulas y temas arroja, según Wang, nueva luz sobre el concepto de *hsing* (imagen o elemento que produce efectos emotivos),[42] tantas veces disputado por los teóricos clásicos de la China. Lo importante es que los planteamientos iniciales han evolucionado. Los dos términos de la comparación salen enriquecidos.

Otro tanto consigue, a mi ver, Anthony C. Yu al estudiar la dimensión temática, o subgenérica, que comparten dos creaciones monumentales, la *Divina commedia* y el *Viaje al Oeste* (escrito probablemente en el siglo XVI por Wu Ch'êng-ên): la romería o peregrinación religiosa. Visto desde tal ángulo, el *Viaje* chino propone tres niveles de lectura —como relato de viaje y aventuras, como itinerario de *karma* y redención budistas, y como alegoría de perfeccionamiento filosófico y alquímico.[43] Anthony Yu, en consecuencia,

---

tieron las descripciones de las lenguas vernáculas europeas. Análogamente debemos al prestigio de la "gramática" de la poesía oral derivada de la epopeya heroica sudeslava ciertas dificultades para el análisis de otras tradiciones, así como la existencia misma de tal tentativa».

41. C. H. Wang, 1974, p. 127: «el caso de Cynewulf, por ejemplo, se vuelve menos problemático tras el estudio de un caso chino semejante, donde se muestra que unos poetas cultos recurrieron un día a fórmulas orales durante un período "de transición"». Sobre la cuestión del texto «de transición» —*transitional text*—, véase A. Jabbour, 1969, pp. 174-190, y Jackson Campbell, 1978, pp. 173-197.

42. Véanse S. Owen, 1977, p. 98; y 1975.

43. Véase Anthony C. Yu, 1983, pp. 202-230. Respecto a los estudios de Este/Oeste, véase mi nota 60 del cap. 10. En cuanto a la posibilidad de determinación de unas categorías universales, lo mismo occidentales que orientales, de crítica literaria

logra brindarnos una concepción amplia y matizada de la peregrinación como estructura de experiencia común a dos «mundos» tan diferentes y remotos mutuamente —pese a Marco Polo y a Fernão Mendes Pinto— como la Europa medieval tardía y la China de la dinastía Ming. ¿No es esto el «diálogo de literaturas» que pedía Guillermo de Torre?

Las prácticas habituales e *idées reçues* de nuestra genología se someten así a muy severa prueba. Voy a exponer ahora brevemente, para terminar este apartado, no un ejemplo —lo cual exigiría unos conocimientos que no poseo— sino un *desideratum* o esquema de reflexión posible. Hace un momento vimos que la égloga griega y latina había originado la tragicomedia pastoril del Renacimiento. De esa égloga (junto con otras fuentes, como la fábula esópica, la *synkrisis* y el *certamen*, esenciales en Grecia y Roma, o el diálogo lucianesco) arranca también el *conflictus* o debate latino medieval y sus semejantes en lenguas vulgares —*Certamen rosae liliique*, *Conflictus hiemis et estatis*, *Débat du vin et de l'eau*, etcétera. El parentesco con las disputas en verso de los trovadores provenzales —*tensó* y *joc partit*— es evidente. No lo es tanto la relación con la poesía polémica o «a dos voces» en otros idiomas. Ya en el siglo XIX Fauriel citó posibles fuentes orientales; y otros eruditos, con más detalle, el *Munâzarât* árabe y sobre todo —Hermann Ethé— las disputas persas.[44] Los estudiosos modernos han rechazado estas tesis, por cuanto ha periclitado la idea positivista de influencia y, efectivamente, las diferencias son enormes entre un debate dialéctico de índole abstracta o didáctica y el poema compuesto conjuntamente por dos trovadores, etcétera. No por ello —por el fracaso de las tesis genéticas, que al menos no eran provincianas— ha de abandonarse, sin embargo, el problema, es decir, el preguntarse si existe o no, en variadas literaturas, una poesía polémica o polifónica. Interrogación que se subdivide, a mi modesto entender, en tres o cuatro preguntas.

En primer lugar: ¿el certamen poético no se celebró en diferentes culturas, sobre todo en épocas primitivas? Me refiero a la rivalidad o concurso real, en que se enfrentan versificadores de carne y hueso.

---

o metaliteratura, véase André Lefevere, 1978, pp. 9-16; A. Marino, 1982*a*; y Wai-lim Yip, 1975-1976, 1969, 1976.

44. Véase H. Ethé, 1882; L. Selbach, 1886; David J. Jones, 1934, cap. 1. Trae buena información, pero vuelve a la idea de una influencia directa, Silvestro Fiore, 1966, II, pp. 983-992.

En Grecia sí hubo, según Hans Walther, *Dichterwettstreite* o competiciones poéticas (Menandro y Filistión, que amaron, según era fama, a la misma mujer).[45] El gran escritor chino Han Yü cuenta que en enero del año 813 el taoísta Mi-ming retó a Liu Shih-fu y a Hou Hsi, provocándoles a improvisar versos acerca de un banquillo de tres pies que tenían delante[46] (con resultados comparables a la «poesía ligada» japonesa). Ahora bien, no se me oculta que esta confrontación no debe confundirse con la situación de dos o más escritores que por separado compiten y se dirigen mutuamente composiciones en que un poeta se esfuerza por responder y superar al otro: es el caso de ciertas «cuestiones de amor» provenzales, o de los sirventeses que enfrentan a Marcabrú con N'Audric;[47] y sobre todo el de algunos grandes poetas satíricos árabes, como Djarir (muerto en 729) y Al-Farazdak (640-732), que durante cuarenta años se increparon y aborrecieron cordialmente. La dimensión común es la creencia primitiva en el poder mágico y hasta mortífero de la palabra.

Ninguna cultura más antigua en la península ibérica, sin ninguna duda, que la de Euskadi. Ni de más dilatada continuidad, pues hasta nuestros días ha llegado la figura inmemorial del *bersolari* vasco, que no es fácil de definir, según Koldo Mitxelena:

> En una de sus formas, tal vez la más pura, se trata del improvisador ocurrente y directo. Improvisar versos en vascuence es algo relativamente no muy difícil, ya que la lengua —sufijante en lo fundamental— ofrece en ciertas terminaciones una serie ilimitada de consonantes y asonantes, y además pasan por válidas en caso de necesidad rimas muy pobres. De todos modos, y a pesar de esta relativa facilidad, la destreza de que han dado muestra algunos bersolaris para improvisar con pie forzado ... es realmente maravillosa. La tradición es antigua y se remonta por lo menos a las damas improvisadoras en verso del siglo XV de que nos habla Garibay.[48]

45. Véase H. Walther, 1920, p. 8. Cierto que en los festivales panhelénicos los rapsodas rivalizaban entre sí, pero no por ello se respondían mutuamente.

46. Agradezco a Stephen Owen su traducción del «Linked Verse of the Stone Tripod» (que no aparece en el volumen de Erwin von Zach, *Han Yü's poetische Werke*, Cambridge, Mass., 1952).

47. Véase Martín de Riquer, 1975, I, p. 66.

48. Koldo Mitxelena, *Historia de la literatura vasca*, 1960, p. 24.

El año 1801 contendieron en la plaza de Villabona, frente a un auditorio de más de cuatro mil personas, Zabala y Txabalategui. Villabona era un lugar neutral, pues Juan Ignacio de Zabala era de Amézqueta y Txabalategui (José Joaquín de Erroicena) era de Hernani. Cada uno escogió un juez, y el alcalde del pueblo un tercero en discordia. Contratados por el ayuntamiento, cantaron durante un tiempo determinado —dos horas— y quedaron empatados, ya que Fernando Amezketarra, que también era bersolari, dictaminó así: «Debemos dejar a los dos igualados, para que toda Guipúzcoa se alegre»,

Utci bear ditugu
Biac berdin berdin;
Guipuzcoa guciac
Ardezan atseguin.[49]

Ambos poetas eran analfabetos. Son conocidos también los desafíos de Vilinch (1831-1876), famoso bersolari, a Joxepa de Fuenterrabía, y el de Patxi Bakallo al aún más famoso y legendario Xenpelar (1835-1869), que empleaba más estrofas y melodías diferentes que ningún otro versificador vasco y sabía llevar a su contrincante a los temas menos ventajosos para él. «Es posible —comenta el padre Antonio Zavala— que, desde entonces a nuestro tiempo, haya disminuido entre los bersolaris el espíritu de desafío y pugna».[50]

Ante este ejercicio polémico del verbo poético como telón de fondo, quizás entendamos mejor la *tensó* («debate entre dos trovadores —resume Martín de Riquer— en el cual cada uno defiende lo que cree más justo, conveniente o está de acuerdo con sus preferencias»)[51] y el *joc partit* o *partimen* (verdadero juego dialéctico y justa de poetas, como en los debates escolásticos de la Edad Media) de los trovadores provenzales; y hasta aquellas églogas de Teócrito, de Virgilio (*Bucólicas*, 3 y 5), en que contienden dos pastores-poetas. En otro terreno se sitúa el altercado verbal propio de las sagas y otras obras de los escaldos escandinavos —*flyting* o *senna*— y cantores anglosajones y germánicos (*Beowulf*, *Nibelungenlied*), puesto que los contrincantes son personajes, no poetas. Pero el *senna* —«a

49. Antonio Zavala, S. I., 1964, p. 12 (reproduzco su ortografía).
50. *Ibid.*, p. 83.
51. M. de Riquer, 1975, I, p. 67.

stylized battle of words»—,[52] conserva tanto la fuerza como la estructura formal del combate basado en el hechizo o en el poder devastador y mortífero de la palabra poética. Entonces, ¿es excepcional, o más bien una actitud intermedia, la situación en que dos poetas a la vez rivalizan y colaboran, interviniendo en la redacción de una misma poesía? El telón de fondo podría ser en este caso la obra «coral», en que las voces expresan no individualidades sino grupos, edades o sexos, como los antiguos epitalamios griegos; o la lírica pretrovadoresca cantada por coros alternantes; y también ciertos cantos rituales de los Incas. En su libro sobre la poesía quechua Jesús Lara presenta el poema dialogado denominado *wawaki*, que se cantaba en fiestas en honor de la luna o para celebrar la siembra: «Un corro formado de individuos de un sexo iniciaba el canto y era respondido por otro del sexo opuesto».[53]

Sea como fuere, los ejemplos más puros de poesía polifónica, escrita en secuencia por varios, se dan en el Mediodía de Francia y en el Japón. Acerca del *renga*, el estudio de Earl Miner demuestra claramente la originalidad incomparable de esta tradición poética japonesa. Los poemas dialogados provenzales son debates. Las largas secuencias del *renga* no lo son; y aunque algunas veces se trataba de concursos, quien colaboraba en estas composiciones procuraba no brillar a costa de los demás, es decir, no sacrificar la secuencia narrativa, o la concatenación de las estrofas, al lucimiento de unos versos singulares.[54] ¿Qué pueden por tanto tener en común dos artes tan dispares? Yo diría que una extraordinaria tensión formal. La poesía polémica, como la polifónica, puede manifestar una inclinación satírica; o didáctica; pero también formal, y en grado sumo. Todo se deduce de la conciencia de unas reglas de composición, compartidas por varios escritores, de las exigencias de un arte minucioso, y de la dificultad de semejante desafío. En la mejor poesía provenzal, como acaso en la japonesa, nos conmueven la disciplina verbal y la inusitada audacia de la forma, que de por sí son estremecedoras.

52. J. Harris, 1979, p. 66. Véase también Carol Clover, 1980, p. 444.

53. J. Lara, 1947, p. 83. Sobre el *wawaki*, véase pp. 83-85, 181-182. Acerca de la poesía coral medieval, véase Margit Frenk, 1979, p. 44, que cita a P. Le Gentil: «la poésie lyrique romane a eu très vraisemblablement à l'origine un caractère choral».

54. Véase Miner, 1979, pp. 62, 157.

En su día Goethe, perplejo ante la filiación de los poemas persas y árabes que inspiraran su *West-östlicher Divan*, quiso saber qué es lo que dura y perdura en el terreno de los géneros, y qué es lo que evoluciona y desaparece. La lista de lo que él llama *Dichtarten*, es decir géneros o maneras de escribir, es la siguiente: «Allegorie, Ballade, Cantate, Drama, Elegie, Epigramm, Epistel, Epopöe, Erzählung, Fabel, Heroide, Idylle, Lehrgedicht, Ode, Parodie, Roman, Romanze, Satire».[55] La lista resulta incoherente, demasiado «externa» y como debida al azar histórico (de ahí el orden alfabético, que tiene la ventaja de no aspirar a tener sentido) —pensaba Goethe. Y por eso estas especies no habían de confundirse con las *Naturformen der Dichtung*, o formas naturales de poesía, que seguían siendo para él las tres fundamentales: la épica (o narrativa), la lírica y la dramática («Epos, Lyrik und Drama»).

Hoy tengo por útil distinguir entre cuatro conceptos básicos. La terminología varía y es discutible; y en la práctica estas clases se tocan y entreveran, según un ejemplo mostrará en seguida. En primer lugar, siguen destacándose unos *cauces de presentación* (término correspondiente a los *radicals of presentation* de Northrop Frye),[56] o de comunicación, si se prefiere, como los tres que Goethe calificaba de naturales: la narración, el poema cantado, la representación o simulación. Ahora bien, es curioso que unos modelos mentales o esquemas teóricos hayan mantenido durante tantos siglos este orden tripartito. De entrada echamos de menos el discurso monológico, no rítmico ni cantado, es decir, más concretamente, la oratoria. Se trata de un cauce de comunicación que pertenece también al ámbito de la oralidad, si bien su función histórica consistió, por otra parte, en servir de enlace entre el arte hablado y el escrito: la Retórica. Sean cuatro estos cauces de presentación, o sean un número superior, no se nos aparecen hoy como «naturales», o sea, como inmutables y exteriores a las circunstancias de la cultura. Antes bien, una circunstancia primordial como la narración, que permite luego ejercicios distintos y especializados, basándose en la selección conjunta de temas y de formas —es decir, de géneros—, arranca de condiciones históricas

55. «Noten und Abhandlungen zu besserem Verständnis des West-östlichen Divans», en Goethe, *Sämtliche Werke* (Jubiläums-Ausgabe), V, p. 223.
56. Frye, 1957, pp. 246 ss.

(*longues durées*, diríamos con Fernand Braudel) que son perfectamente observables desde un punto de vista sociológico o antropológico. ¿Cuáles son en determinada sociedad —nos preguntamos— las vías reales, viables, establecidas, radicales, de comunicación?

Cabe seguir postulando, para los cauces más antiguos, volviendo a los orígenes, la canción acompañada por el ritmo o el instrumento musical, el relato junto al hogar comunitario, la imitación o representación mimética, el discurso persuasivo. Pero la prosa literaria no es un fenómeno moderno. Quintiliano sostuvo que por el don divino de su estilo Platón era digno de Homero, «eloquendi facultate divina quadam et Homerica» (*Institutio oratoria*, X, 1, 81). En su *Poética* Aristóteles toma en consideración los «diálogos socráticos» (1.447 *b* 10). Es decir, las manifestaciones de la *escritura*. Unos cauces más, como la epistolografía, la historiografía, la reflexión filosófica o científica, se corresponderían con las diferentes funciones sociales, didácticas o políticas de la escritura. Otro tanto podría decirse de épocas posteriores.

Las condiciones de comunicación modernas, como la imprenta antes de Cervantes y la prensa desde el Setecientos, facilitarán el desarrollo de unos géneros nuevos, como la novela, el ensayo y el artículo periodístico. Las novelas de Conrad, observa Frye, aúnan dos cauces desiguales, el relato oral y la lectura solitaria de la palabra escrita. Ya vimos anteriormente, con motivo de las artes «complejas» como la ópera y el cine, y hoy las series televisivas, que las técnicas de presentación y comunicación no cesan de evolucionar y de enriquecerse. ¿Qué cauces nuevos no habrán de derivarse de los hallazgos futuros —imprevisibles— de la tecnología? Por lo pronto no sería inoportuno reflexionar un instante acerca del espacio considerable que el actual periodismo ocupa en la sociedad y las letras, dando cabida a multitud de géneros y subgéneros: el reportaje, la crónica, el artículo de fondo o editorial, la entrevista, la «columna», el recuadro (o *billet*), la recensión. Las prosas de un periodista español como Francisco Umbral (gran escritor también: hacedor de una antiliteratura) ¿no difieren de los ensayos a lo Montaigne sino por la forma literaria? ¿O más bien por su peculiar acceso al público, por la manera que tenemos de leerlas, por la acción que posiblemente ejercen? El periodismo lo mismo puede ser paraliterario que auténticamente literario. Así, su precariedad, la zona fronteriza en que se desenvuelve, es lo que lo caracteriza desde nuestro punto de vista.

La escritura es irreversible; y los cauces literarios tradicionales propician no sólo la lectura sino sobre todo la relectura. Pero no importa que la escritura periodística sea irreversible; porque en realidad es irreleíble, y su condición es un grado máximo de referencia al momento, a la fecha que pasa y corre, sin poder sobrevolarla como un poema o una novela. Lo que más se le asemeja es cierta clase de expresión hablada (el exabrupto, el desplante, el sermón), y hoy día un periódico como *El País* de Madrid se convierte en la grande y diaria tertulia nacional.

Existen, en segundo término, los *géneros* propiamente dichos —la tragedia, el poema épico, la égloga, el ensayo— que empiezo a caracterizar en el presente capítulo. Son todos relativamente especializados, tanto formal como temáticamente, pero no sin que podamos designarlos con el artículo, concediéndoles un valor substantivo: «*X* es *una* tragedia», o «*un* ensayo». O al revés, como Diderot: *Ceci n'est pas un conte.*

Hay, en tercer lugar, unas *modalidades* literarias (*modes* en inglés), tan antiguas y perdurables muchas veces como los géneros, pero cuyo carácter es adjetivo, parcial y no a propósito para abarcar la estructura total de una obra. Son aspectos de ésta, cualidades, vertientes principales, vetas que la recorren transversalmente. Su función suele ser temática, aunque también puede ser relevante su intención intertextual. Así cuando decimos: esto es una tragicomedia pastoril (no un poema o una novela pastoril). Son modalidades, por ejemplo, la ironía (cualidad casi intangible de una manera de contar, del tono de un prosista, de un sistema o período como el Romanticismo), la sátira, lo grotesco, la alegoría, o la parodia —que se practican con motivo de distintos géneros.[57]

Es costumbre, finalmente, llamar *formas*, en la acepción menos individual del término, los procedimientos tradicionales de interrelación, ordenación o limitación de la escritura, como las convenciones de versificación, la división en capítulos, la disposición de la cronología, el uso de escenas o de sumarios en una narración, la intercala-

57. Sobre estas modalidades, algunos autores: Norman Knox, *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, 1961; Wayne Booth, 1974; sobre alegoría, A. Fletcher, 1964; Paul de Man, 1969; M. Quilligan, 1979; Morton Bloomfield, 1981; sobre lo grotesco, W. Kayser, 1957; W. Van O'Connor, 1962; J. Iffland, 1972; sobre parodia, Bajtin, 1982, pp. 51 ss., 61 ss., 76, 309 ss.; G. Genette, 1982, pp. 17 ss.; sobre sátira, G. Highet, 1962; Robert C. Elliott, 1960; Ronald Paulson, 1967; Alvin Kernan, 1959.

ción, la repetición, las estructuras dinámicas o las circulares. A ellas se consagrará nuestro capítulo siguiente. Ahora bien, no faltará quien piense que esta morfología, que abordo aquí, se confunde muy a menudo con la genología o con las dimensiones temáticas de la literatura. Y concederá de muy buen grado que así ocurre, efectivamente, a lo largo de un espectro de diferenciación que sólo el análisis crítico —sucesivo, él también— nos fuerza a simplificar. ¿Dónde colocar, por ejemplo, las estructuras de los argumentos narrativos (los *plots* fundamentales, estudiados por Peter Brooks)? [58] El tránsito de la forma al género, o del género a la forma, es de por sí un suceso histórico, como el desarrollo durante el Renacimiento del diálogo y del soneto, que pasan a ser géneros. ¿Cuándo es el soneto algo más que una forma, una muy ordenada invitación a la brevedad, un ceñido complejo de tensiones, infinitamente disponible? Durante el Renacimiento el soneto amoroso, o ciclo de sonetos amorosos, de seguro llega a ser un género. Antonio García Berrio ha demostrado que su espacio temático es estructuralmente tan definible como el formal.[59] Y, *mutatis mutandis*, cuando una modalidad temática se adhiere a un molde formal de manera relativamente estable, engendrando un modelo prestigioso, aparece y se afianza un género. Tal es la trayectoria del *sermo* satírico (la sátira en verso) en Roma, cuyo envés, la epístola moral, veremos ahora. He aquí una clase de deslizamiento, o de desarrollo, que sólo un pormenorizado estudio histórico puede esclarecer.

58. El concepto de argumento (el *siuzhet* ruso) supone la estructuración de unos materiales temáticos —secuencias de actos y sucesos— mediante lo que es a la vez voluntad de forma y voluntad de sentido. Peter Brooks arranca (como aclararé más adelante también, véase p. 189) de la idea de forma como formación, como intervención del autor (y del lector), y define de tal suerte el argumento, con términos freudianos, como plasmación dinámica del deseo. Esta aventura del deseo, muchas veces fallida o truncada, es para Brooks (como el gesto melodramático, véase Brooks, 1976) una tentativa ya meramente individual, exenta de modelos establecidos, desde principios del siglo XIX y la desaparición durante este siglo de un argumento global, providencial, divino. (Históricamente, Bajtin no estaría de acuerdo, que percibe el argumento, no indispensable en la épica, como propio de toda novela. Véase Bajtin, 1982, «Epic and Novel», pp. 31-32.) Este esfuerzo de Brooks, que no carece de grandiosidad, por enlazar el deseo de realización o sentido, en el argumento novelesco, con el de las personas tratadas por Freud, o con el proceso del psicoanálisis, no tropieza sino con los límites de todo modelo que postule la universalidad de dicho proceso (sobre todo la transferencia) como imagen de la vida humana. Véase P. Brooks, 1978, 1982, 1984. (Véase también M. A. Skura, 1981.)

59. Véase A. García Berrio, 1978 *a*, 1978 *b*, 1981. Sobre el soneto véanse también W. Mönch, 1954; F. Jost, 1974; Massaud Moisés, 1968, y Clive Scott, 1976.

Las formas, apuntemos sin más tardar, suelen ser, efectivamente, parciales. Es decir, son lo que puede denominarse «elementos formales». Así, por ejemplo, el diálogo, que puede surgir, como un componente más, en determinado momento o lugar de este o aquel género: en una epopeya, un romance, una balada, un cuento, una novela, un ensayo, incluso una obra de teatro (que no siempre coincide con él). Pero cuando el diálogo llega a ser una forma totalizadora, puede acaso decirse que nos hallamos ante una forma en busca de un género. Es el caso —tras Castiglione, Erasmo o León Hebreo, en España tras Juan de Valdés, Pero Mexía o fray Luis de León— durante el siglo XVI. En semejantes ocasiones nos encontramos, en realidad, ante elementos intraformales: relaciones que emergen al interior de otras relaciones.

Para leer la epístola en verso del Renacimiento —que es probablemente el momento más brillante de la historia de este género: Marot, Wyatt, Garcilaso de la Vega, Sá de Miranda, Francisco de Aldana, John Donne, «La epístola moral a Fabio»—, conviene tener en cuenta dos circunstancias constituyentes. La carta en verso es en Horacio un contragénero de la poesía satírica. Y nos hallamos al mismo tiempo ante un género y ante un cauce de presentación.

Estas dos características marcan el itinerario de la poesía epistolar en Europa. Alfred North Whitehead dijo una vez que la filosofía europea era una *footnote* al pensamiento de Platón. No es apenas exagerado afirmar que la carta en verso es una nota de pie de página a la hazaña y la influencia de Horacio. Lo interesante del caso, para quien escribe estas líneas, es que algo tan elemental, tan generalizado, tan omnipresente como el componer cartas se convierta en poesía epistolar, en la única que tenemos y conocemos, no por alguna ley inexorable del cerebro humano sino a consecuencia del influjo preciso de un escritor romano nacido en Venusa el año 65 a.C. No hay que elegir entre la necesidad y la contingencia: todo ha sucedido como sucedió, y no de otra manera, merced a esta contingencia.

Ahora bien, lo propio del género, de lo logrado por Horacio, es que en él perdura y es funcional esa práctica social, tan importante ya en el mundo mediterráneo anterior a Cristo, que era el mandar y recibir cartas, o sea: un cauce de presentación. Infinitos son los poemas —en Occidente como en Oriente— que son lo que podría-

mos llamar «dedicaciones», es decir, en que se tiene muy presente la imagen de alguien: una persona admirada o recordada, una figura poderosa, un enemigo; y, claro está, la boca de Cassandre, los ojos de Elsa o los cabellos de Lisi. Pero la carta poética se presenta como tal carta, o sea como *escritura.* Nos encontramos ante un poema que no pretende ser otra cosa que un acto de escribir —es más, que ese tránsito humilde, primitivo, de la oralidad a la escritura que es redactar una carta. Quizá por eso la epístola literaria, cultivada por las civilizaciones más antiguas del Mediterráneo, se nos aparezca en épocas posteriores como una supervivencia de ese gozne decisivo que unía y también separaba la palabra hablada y la palabra escrita. La epístola en verso conservará (con muy viva y lúcida conciencia teórica) las convenciones de este cauce de comunicación.[60] Piénsese en las del Renacimiento, como la «Epístola a Arias Montano» de Francisco de Aldana (1537-1578), quizá la mejor de las castellanas. Acabo de dar a entender que la epístola en verso *no* es poesía *lírica*, porque nunca se ha «cantado» ni se ha podido cantar. Aún así, Aldana, que es un poeta desigual en el mejor sentido de la palabra, tiene momentos en que su lengua se eleva y hasta vuela:

Aquellos ricos amontonamientos
de sobrecelestiales inflüencias
dilatados de amor descubrimientos ...

aquellos, ¿qué diré?, colmos favores,
privanzas nunca oídas, nunca vistas,
suma especialidad de bien de amores,

¡Oh grandes, oh riquísimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas!

Pero los versos más acertados son tal vez aquellos con los que el autor corrobora que se trata de una epístola, cerrando el poema como se termina una carta:

60. Para ejemplos de la antigüedad de la carta literaria —que incluye la ficticia, el ejercicio de composición escolar—, véase mi nota 44 del cap. 10. Harto sabido es también que los griegos reflexionaron sobre la naturaleza de la carta: su relación con el diálogo, su vinculación a la amistad —tradición peripatética—, su apertura a determinados temas, a más de un estilo, etc. Esta teoría de la carta —Cicerón, Quintiliano— se encuentra en Demetrio, *De elocutione*, y aflora hasta en la «Epístola» de Garcilaso a Boscán (1534). Véase al respecto H. Koskennemie, 1956.

Nuestro Señor en ti su gracia siembre
para coger la gloria que promete.
De Madrid a los siete de setiembre
mil y quinientos y setenta y siete.

Caída final de una eficacia poética indudable.[61] Algo tan fugaz, singular, acaso sin sentido, como una fecha, una ciudad en que se está de paso, una despedida —mero *événement*, diría Lévi-Strauss— se salva para siempre. La localización sí es significativa. El poema que se declara comunicación escrita, antilírica, no deja de ser poesía. En ello —en su aproximación a la prosa— estriban la tensión y la destreza de las mejores epístolas en verso. En ello y en otros aspectos, sustanciales también, de la carta como forma de relación individual y social, según sugiere, por ejemplo, el primer verso de la epístola de Donne «To Sir Henry Wotton»:

Sir, more than kisses, letters mingle souls ...

Verso que citaba don Pedro Salinas en su estupenda «Defensa de la carta misiva» (*El defensor*, 1948).

Hay que señalar también el carácter antigenérico de la epístola en verso —mezclada irresistiblemente, desde Horacio, a la poesía satírica. Reléase con cuidado la primera epístola del primer libro de Horacio, que no puedo comentar aquí, y la oposición sátira-epístola cobrará todo su sentido humano. Solamente citaré el principio. Como en los poemas iniciales de sus obras anteriores, las odas y las sátiras, el poeta se dirige a Mecenas: «¿Tú, que nombraron los primeros acentos de mi Camena [o sea, de la Musa que dedicó a Mecenas los demás libros] y que los últimos habrán de nombrar, tú, Mecenas, pretendes que me encierre en la sala de esgrima de antes, yo gladiador muy visto y que ha recibido su florete de gladiador retirado? Mi edad ya no es la misma, ni mi espíritu»,

Prima dicte mihi, summa dicende Camena,
spectatum satis et donatum iam rude quaeris,
Maecenas, iterum antiquo me includere ludo?
Non eadem est aetas, non mens.

61. El antecedente más ilustre del uso de la fecha es el soneto CCXI de Petrarca: «Mille trecento ventisette, a punto / Su l'ora prima il dí sesto d'aprile, / Nel laberinto intrai; né veggio ond'esca».

Esencial, y de una sencillez impresionante, es el verso cuarto:

Non eadem est aetas, non mens.

Es decir, no me pidas que vuelva a las andadas, pues mi edad es otra, y también mi espíritu... De esta confesión o actitud arranca la *Epistula* primera y todo cuanto sigue. La madurez —en aquellos tiempos la vejez— no se contenta ya con la censura de los errores y desatinos ajenos, el ademán negativo, el orgullo implícito en la burla. No sólo de sátira, en suma, puede vivir el hombre. El poeta maduro ha de buscar el bien y la verdad, emprendiendo el camino de la filosofía moral. El autor de epístolas es el ex-poeta satírico. «Ahí dejo yo los versos y demás juegos fútiles; qué es la verdad, qué es el bien, esto es lo que me inquieta y lo que investigo y lo que ocupa todo mi ser»:

Nunc itaque et uersus et cetera ludicra pono,
quid uerum atque decens, curo et rogo et omnis in hoc sum.
(vv. 10-11)

Elias Rivers en su estudio fundamental de la «Epístola a Boscán» de Garcilaso elucidó los rasgos generales de la «epístola moral» de origen horaciano, como ante todo el papel importantísimo de la amistad: marco, situación y relación con un destinatario que permite y exige la búsqueda conjunta de la «verdad y el bien» en un plano relativamente íntimo y concreto.[62] Se trata de amistades varoniles. Horacio se dirige a un joven amigo —no amiga—, a quien procura guiar sin darle demasiados consejos, diciendo «nosotros» siempre que puede. La epístola moral infunde vida real o existencial a las ideas abstractas mediante la amistad, consiguiendo que el pensamiento ético sea accesible al destinatario, al lector, al existir limitado de una sola persona. Pero la amistad supone también, al menos en Horacio y sus sucesores, aquello que queda fuera, ambientes y lugares que los amigos rechazan. Esa búsqueda de la verdad responde a algo que no lo es. La superación de la sátira a través de la amistad tiene que repetirse con cada poema nuevo. Y quizá sean imprescindibles, para alcanzar la verdad moral, la conciencia de la mentira, el recuerdo

62. Véanse Elias Rivers, 1954, y E. P. Morris, 1931.

del escándalo social y ese mínimo de ira sin el cual la sabiduría se aleja demasiado del mundo de los hombres.

Al interior de cada una de las *Epistulae* suele haber uno de estos contragolpes satíricos. Incontables lectores habrán apreciado los vaivenes, los contrastes, las recaídas que caracterizan el arte de Horacio [63] y de la tradición horaciana (la forma «climática y anticlimática» de las odas de fray Luis de León, descrita por Dámaso Alonso).[64] El fenómeno poético se presenta como una cadena de oposiciones y polaridades. El contraste «principio satírico/principio epistolar» no es sino la más amplia de las polaridades que sin cesar configuran el *sermo* (charla o conversación) de Horacio —y asimismo de sus imitadores renacentistas. Ya he indicado en otro lugar la sorprendente aparición de unos versos satíricos en la «Epístola a Boscán» (1534) de Garcilaso.[65] Un poeta de la misma generación, sir Thomas Wyatt (1503-1542), es quien introduce en inglés unas composiciones en *terza rima* donde la sátira y la epístola moral se mezclan inextricablemente, como «Mine own John Poins ...», que es una refundición de una de las sátiras publicadas en las *Opere toscane* (1532-1533) de Luigi Alamanni:

> I am not now in France to judge the wine,
> With sav'ry sauce those delicates to feel,
> Nor yet in Spain where one must him incline,
>
> Rather than to be, outwardly to seem.
> I meddle not with wits that be so fine ...

Y Wyatt termina con una suave alusión no sólo a la «vida retirada» horaciana *cum litteris* —con libros y buenos amigos— sino a una Inglaterra que, tan distinta de los países católicos, es meramente cristiana:

> But here I am in Kent and Christendom,
> Among the Muses, where I read and rhyme;
> Where, if thou list, my Poins, for to come,
> Thou shalt be judge how I do spend my time. [66]

63. Véase G. Stégen, 1960, p. 6.
64. Véase D. Alonso, 1950, pp. 149, 198.
65. Véase C. Guillén, 1972.
66. Véase Patricia Thomson, 1964, caps. 6 y 7.

Conocidas son las epístolas de Clément Marot (1496-1544), que rebosan de gracia, desenfado y vivacidad. Pero Marot es mucho más que un poeta fácil. Y la poesía de su madurez ostenta un clasicismo de muy buena ley. Léase, por ejemplo, la *Épître LVI*, «A un sien ami» (François Noël, señor de Bellegarde), donde,

Loin des tumultes et loin des plaisirs courts,

se dan cita los motivos principales del género: la amistad, arranque y marco del poema; el desprecio de la corte; la afición a un grupo de amigos literatos: la *aurea mediocritas*; y la alabanza de la poesía, por medio de la cual el nombre del autor será eterno, y la muerte («la fausse lice»: esa perra falsa) será de tal suerte subyugada:

Et tant que oui et nenni se dira
Par l'univers, le monde me lira.
Toi donc aussi, qui as savoir et veine
De la liqueur d'Hélicon toute pleine
Ecris, et fais que Mort, la fausse lice,
Rien que le corps de toi n'ensevelisse.[67]

El tema de la amistad, que envuelve el poema entero, afecta el tono, el estilo, la andadura total del poema. A determinado género, en efecto, suelen adherirse unas convenciones que lo anuncian, marcan o identifican —convenciones de índole formal, como la soltura y aparente improvisación del *sermo* en la epístola; y de carácter temático también, según acabamos de ver.

Y dos observaciones más, antes de terminar este breve esbozo de la carta poética. Preguntemos, primero: ¿cuál es su amplitud estilística? La epístola, desde antiguo, cubre toda una escala, desde lo familiar hasta lo elevado. Es decir, es innovadora y heterodoxa, por cuanto se salta a la torera la especialización estilística (*Stiltrennung*) que impera, según Auerbach, hasta el siglo XVIII. Y, segundo: ¿qué función desempeña? (Teoría obliga.) Yo diría: una función prenovelesca. Pero entendámonos, no me refiero a fuentes ni filiaciones. La epístola atiende durante el Renacimiento a impulsos que *luego* convergerán en la novela: la saturación de individualidad, el afán autobiográfico, la conciencia teórica de su propia andadura, la profusión de cosas, la apertura a lo humilde y cotidiano.

67. Marot, *Les Épîtres*, ed. C. A. Mayer, Londres, 1964, pp. 272-276.

Creo que desde tal ángulo la crítica comparativa puede acercarse a la perspectiva del escritor, que elige entre los modelos de su tiempo, y de los anteriores, no sin tener presentes con frecuencia una pluralidad de paradigmas. El comparatista no tiene por qué ser un clasificador que simplifique. El *Sueño de la muerte* de Quevedo es, según Ilse Nolting-Hauff, una «comedia narrada». Y por añadidura «en los *Sueños* han entrado elementos del diálogo de muertos, del colloquium humanista, de la comedia (del entremés, pero sobre todo del auto sacramental) y, no en último extremo, del sermón y del tratado ascético».[68] Al cual podrían agregarse la sátira y la visión. Cierto es que el talento plurigenérico de don Francisco de Quevedo (poeta «largo» si los hubo) es excepcional en la literatura de Occidente. (Otra excepción será Goethe.) ¿Qué géneros y qué formas *no* consintió su insaciable escritura? La epopeya (aunque sí a lo burlesco), la tragedia (aunque sí su tonalidad y estilo, en las glosas de las *Lamentaciones* de Jeremías) y la novela pastoril (aunque sí la poesía).

Al margen de estas omisiones, Quevedo cultiva la comedia breve (el entremés); y en verso nada más que: canción, silva, octava, décima, romance, jácara, sátira, epístola, fábula, epigrama, letrilla, glosa, elogio, epitalamio, endecha, elegía, epitafio, túmulo, idilio, madrigal, himno, oda pindárica, salmo, engima, ciclo de sonetos, etcétera. Pasando a la prosa: tratado, discurso, diálogo, sátira menipea, sermón u homilía, biografía, aforismo, novela picaresca, etcétera. Es más, Quevedo abre la escritura a cuantas vías de comunicación existían en la sociedad de su época: leyes, cédulas, decretos, pragmáticas, memoriales, aranceles, capitulaciones —que remedan el lenguaje del poder estatal y de sus principales instituciones. Pues de lenguaje, ante todo, se trata. Quevedo es fiel a la clásica concordancia de cierto nivel o clase verbal con determinado género. La multiplicidad de modelos genéricos es para Quevedo el aliciente necesario para llevar a cabo su infatigable exploración del lenguaje, para separarse violentamente de la inercia de lo dado y lo vivido, y, liberado de la detestada realidad que queda muy atrás, emprender su largo y fabuloso camino verbal.

Asimismo hay contexturas intertexuales, múltiples alusiones, en una misma obra literaria. Es éste un fenómeno que ocupa cada día más espacio en la literatura moderna. Claro está que la creación

68. I. Nolting-Hauff, 1974, pp. 95, 104.

intergenérica por excelencia, como ya señaló Friedrich Schlegel en *Gespräch über die Poesie*, es la novela. Y ello desde el primer momento, ya que Cervantes en el *Quijote* admite el poema, el discurso, la *novella* de corte italiano, la conseja tradicional, el ámbito pastoril, el cuento de tema morisco, el viaje exótico (como el *Viaje de Turquía*, 1559), los preceptos de conducta (propios del *Galateo*: los consejos a Sancho, II, 42), las alusiones a la picaresca, el diálogo sobre Poética (I, 47), la carta, la visión (la cueva de Montesinos, II, 23) y, si se me apura, hasta la historiografía (ciertas páginas del relato del capitán cautivo, I, 39).

Este pluralismo genérico es evidente y bien conocido. Lo característico de Bajtin es no ya la amplitud que concede a tal diversidad sino la inclinación a hallar en ella una como apertura al mundo exterior y real, a lo que no es literatura o al menos no elevada literatura. De ahí la relevancia para él de géneros que llama semiliterarios: la confesión, el diario, la carta, el artículo. Como la novela se construye en una zona de contacto con la sociedad contemporánea y de tal manera acaba siendo, al igual que ella, variopinta e inconclusa —leemos en «Épica y novela»—, el novelista cruza muchas veces la frontera que divide la ficción de la historia vivida; y así da entrada a declaraciones abiertamente políticas, o a confesiones que, por ser sólo «gritos del alma», aún no «han hallado su perfil formal».[69] En la obra de Rabelais confluyen poderosas corrientes populares, lúdicas, críticas, que subsistían en la calle, la plaza, la feria o la fiesta de Carnaval. Lo poligenérico de la novela, leemos en «El discurso en la novela» («Slovo o romane»), va unido a su expresión esencialmente plurilingüe:

> [Los géneros insertados] sirven al propósito básico de introducir la heteroglosia *en* la novela, de introducir las numerosas y diversas lenguas de una época. Los géneros extraliterarios (los géneros cotidianos, por ejemplo) se incorporan a la novela no para «ennoblecerlos», sino a causa de su extraliterariedad, de su capacidad para introducir el lenguaje no literario (y hasta dialectos). Es precisamente esta multiplicidad de lenguajes de la época lo que debe representarse en la novela.[70]

69. Bajtin, 1981, «Epic and Novel», p. 33: «a "cry of the soul" that has not yet found its formal contours».

70. *Ibid.*, «Discourse in the Novel», p. 411: «[inserted genres] serve the basic purpose of introducing heteroglossia *into* the novel, of introducing an era's many and

El concepto de heteroglosia es quizá la idea más interesante de Bajtin. Sin duda es aplicable a la novela. Y ello sea al interior de una sola novela (Galdós), sea si se considera el conjunto de la obra de un narrador (pienso en el temple y dominio de Miguel Delibes, que asigna registros diferentes a diferentes obras). Ahora bien, ¿no se halla la heteroglosia en otros géneros? ¿No sólo en el teatro sino en la poesía de Lope de Vega? ¿Y no digamos de Quevedo?

El lector conocerá ejemplos modernos, y hasta ultramodernos, de esta apertura del relato a toda la gama de cauces, formas, estilos y géneros habidos y por haber —hasta los *collages* de William Burroughs y las narraciones de Julio Cortázar cuya disposición depende del libérrimo lector. Pero también hay *collages* poéticos, según ya vimos: *The Waste Land* de Eliot; y los *Cantos* de Pound. La liberación de las normas y la busca de un lenguaje no literario, extraoficial, ¿no culmina con el surrealismo? Hay un personaje de *Rayuela* (1963), de Cortázar, que, desde una actitud de aproximación a los surrealistas, indica los límites de una estrategia liberadora que se reduce al lenguaje:

> No se trata de una empresa de liberación verbal. Los surrealistas creyeron que el verdadero lenguaje y la verdadera realidad estaban censurados y relegados por la estructura racionalista y burguesa de Occidente. Tenían razón, como lo sabe cualquier poeta, pero ... lenguaje quiere decir residencia en una realidad, vivencia en una realidad ... No basta con querer liberarlo de sus tabúes.[71]

Es decir, hacen falta no muchas más cosas sino «llegar a otra cosa», «tocar un fondo más auténtico»,[72] según aclara Jaime Alazraki en su estudio de la poética de lo «neofantástico» en Cortázar. «Así entendido, lo fantástico representa no ya una evasión o una digresión imaginativa de la realidad sino, por el contrario, una forma de penetrar en ella más allá de los sistemas que la fijan a un orden que en literatura reconocemos como "realismo", pero que, en términos episte-

---

diverse languages. Extraliterary genres (the everyday genres, for example) are incorporated into the novel not in order to "ennoble" them, to "literarize" them, but for the sake of their very extraliterariness, for the sake of their potential for introducing non-literary language (or even dialects) into the novel. It is precisely this very multiplicity of the era's languages that must be represented in the novel».

71. Cit. por J. Alazraki, 1983, p. 98.
72. *Ibid.*, p. 86.

mológicos, se define en nuestra aprehensión racionalista de la realidad.» [73]

Venimos advirtiendo que es difícil hacer, como Bajtin, crítica genérica, estilística y temática a la vez. ¿El carácter plural de la novela nos aproxima al mundo? Pero ¿a qué mundo, a qué mundos? Lo intergenérico de la novela moderna (o su pluralidad de lenguas y dialectos) no significa por fuerza una visión crítica o extraoficial de la sociedad. Pero la entrega a la imaginación, en Cortázar o García Márquez, por ejemplo, sí puede llevarnos a una verdadera subversión de nuestros hábitos de percepción de las cosas. La influencia temática del género tiene sus límites. Existe, ¡ay!, una poesía realista; y un teatro del absurdo; y cuentos fantásticos; y novelas, hoy, neofantásticas.

Ya el Romanticismo, años atrás, con Goethe, Byron y Pushkin, había aunado la narración, el drama y la poesía. Frederik Paludan-Müller, buen conocedor de los primeros dos, ofreció con su *Adam Homo* (1841-1848) una novela en *ottava rima* danesa. Bajtin considera siempre *Eugenio Onieguin* como una novela, sin prestar mucha atención al verso en que está escrita. Efectivamente, la crítica pisa aquí un terreno rebaladizo. Nótese que no es lo mismo reunir géneros —como la *novella* y el relato pastoril— o fundir cauces de presentación —como la narración y el drama— que escribir o no en verso; y escribir o no en prosa. (Ya recalcó Aristóteles que Homero y Empédocles nada tenían en común salvo el verso: 1.447 *a* 18.) Esta última distinción no nos concierne aquí primariamente, pues tanto el drama como la narración, desde antiguo, podían componerse de ambos modos. Alfonso Reyes —grande y auténtico comparatista— distingue muy provechosamente entre las funciones «formales» en literatura —drama, narración, poesía, o sea las *Naturformen der Dichtung* de Goethe— y lo que él llama funciones «materiales», que son la prosa y el verso. A las tres funciones formales, según su terminología, puede vincularse cualquiera de las dos funciones materiales; y así tenemos novela en verso (*Hermann und Dorothea*, el *Don Juan* de Byron, *Eugenio Onieguin, Adam Homo*), drama en yuxtaposición de prosa y verso (Shakespeare), relato en yuxtaposición de prosa y verso (las *maqāmāt* árabes, desde al-Hamadāni; *Aucassin et Nicolette*,

73. *Ibid.*, p. 84. ¿Hay una poesía realista? Véase «Reconsideración de la poesía realista del siglo XIX», en Jorge Urrutia, 1983, pp. 85-114.

Sannazaro, la *Galatea* de Cervantes), poesía en yuxtaposición de prosa y verso (la *Vita nuova* de Dante, según Reyes), poemas en prosa, etcétera. *El estudiante de Salamanca* (1840) de Espronceda es, dice Reyes, un cuento en verso en nada equiparable a la auténtica conjunción de narración y diálogo dramático que nos ofrecen el ciclo de la *Celestina* y la *Dorotea* de Lope.[74] Estos ejemplos son discutibles; pero sí queda claro que la relación entre género y prosa o verso es una convención histórica, sumamente variable.

Estas conjunciones, tras la liberación romántica, vuelven a realizarse durante el siglo XIX, según venimos observando. El cauce narrativo tiende a confundirse con el dramático en algunas de las novelas del último Galdós, como *El abuelo* (1897), novela dialogada pero no destinada a la representación, puesto que para el teatro, en 1904, el autor se vio obligado a cercenar el número de los personajes y de las escenas. En cuanto a los géneros, Galdós en el prólogo de la novela dice así:

> Aunque por su estructura y por la división en jornadas y escenas parece *El abuelo* obra teatral, no he vacilado en llamarla novela, sin dar a las denominaciones un valor absoluto, que en esto, como en todo lo que pertenece al reino infinito del Arte, lo más prudente es huir de los encasillados y de las clasificaciones catalogales de géneros y formas. En toda novela en que los personajes hablan, late una obra dramática. El Teatro no es más que la condensación y acopladura de todo aquello que en la Novela moderna constituye acciones y caracteres.[75]

En nuestros días los ejemplos de comunicación plurigenérica son legión, pero no siempre interesantes. Sí lo es, y mucho, Maria Velho da Costa, que da cabida en *Casas Pardas* (Lisboa, 1978) a incesantes cambios de cauce, yuxtapuestos verticalmente, sin excluir poemas en inglés y en castellano, una comedia en tres actos y también fábulas, monólogos y una pieza titulada *Little Women* que trae al pie de la página la siguiente nota: «2. Título de um romance para meninas de Henrik Ibsen». En su *Introducción a la literatura* (Madrid, 1979, cap. 5) Andrés Amorós recuerda varios casos de los que él deno-

74. Véase «Las "funciones formales" de la literatura en general», en A. Reyes, *Obras completas*, México, 1963, XV, pp. 447-480.

75. B. Pérez Galdós, *El abuelo*, Buenos Aires, 1953, p. 10.

mina «fronterizos», característicos de la actual tendencia a borrar las líneas divisorias entre los géneros: la novela poemática de Pérez de Ayala, la greguería de Gómez de la Serna, el «nuevo periodismo» (próximo a la ficción) y el *Jardín de las delicias* de Francisco Ayala, que reúne relatos, recuerdos y poemas en prosa.

Conviene tener en cuenta también que hay autores que luchan, por decirlo así, contra el género que utilizan, introduciendo en él unos anticuerpos. No todos los géneros conviven pacíficamente al interior de una sola obra, sin que se ponga en tela de juicio la integridad del conjunto —o de la literatura misma como tradición e institución. Esto es precisamente lo que tantos vanguardistas buscaban. Hay convenciones y tradiciones que chocan y entran en colisión las unas con las otras. Entonces el género tiene al contragénero dentro de sí. En el itinerario de la novela del siglo XIX —desde el propio Balzac— no es raro descubrir cierta incompatibilidad entre la inclinación «existencial» del género, por un lado, y por otro, la pertinaz afición al «esencialismo» de la escritura gnómica, de la sentencia moral o máxima, a la manera de Vauvenargues, Saint-Simon o La Rochefoucauld.[76] En la tradición de la novela, las ideas suelen ser ocurrencias —en ambas acepciones de esta palabra—, indivisibles del devenir sinuoso y cambiante de unas individualidades concretas. ¿Cómo conciliar, digamos, el talante de Cervantes con el de Baltasar Gracián en una misma obra? La novelista portuguesa Agustina Bessa Luís hace frente a este desafío sin cesar en narraciones como *A sibila* (1954) y *Fanny Owen* (1981), tan tensas moralmente, y tan intensas. Tensión, ésta, ante todo, entre unos hombres o unas mujeres —nada ejemplares— y nuestra necesidad de entender al Hombre, o de conocer a la Mujer, por mediación del arte de esta novelista, que es todo agudeza y arte de ingenio. Algo parejo podría pensarse acerca de los últimos relatos de Albert Camus.

Esta presencia inquietante de los anticuerpos dentro del cuerpo novelesco es un fenómeno genérico. ¿Qué sucede cuando se entremezclan los cauces de presentación? El hecho no es raro, según ya apuntamos: diálogo dramático (pero no teatro) y relato, epistolografía y relato (la novela epistolar), reportaje y narración (Euclides da Cunha), poesía lírica y ensayo (el poeta «profético»: T. S. Eliot), y hasta teatro y cine: se proyecta brevemente una película al final de *Orqui-*

76. Véanse Leo Spitzer y Jules Brody, 1980; A. H. Fink, 1934; C. Rosso, 1968.

deas a la luz de la luna (1982) de Carlos Fuentes,[77] si bien —me apresuro a notar— dentro del marco de la representación teatral, es decir, con completa subordinación de un cauce a otro. Cuando los cauces se unen, ¿es semejante subordinación la norma?

Me invita a plantearme estas preguntas la novela de Milan Kundera, *El libro de la risa y del olvido* (*Kniha smichu a zapomnĕni*, 1978), que comienza así: «En febrero 1948, el dirigente comunista Klement Gottwald salió al balcón de un palacio barroco de Praga para arengar a centenares de miles de ciudadanos agolpados en la plaza de la vieja ciudad».[78] A continuación leemos un subcapítulo que es un breve comentario o ensayo histórico. El subcapítulo siguiente introduce a un personaje ficticio llamado Mirek, etcétera. El ensayo histórico-político y la ficción se suceden, alternándose, a lo largo del bien llamado *Libro*. El experimento nos sorprende y fascina porque no se trata de máximas morales, o de la mera intervención del narrador, a la manera de un Dickens o —con especial intensidad— de un Robert Musil en *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930). El narrador-moralista de Musil nos habla, en primer lugar, con motivo de los personajes ficticios de la novela (sus comentarios no son «extra-diegéticos», diríamos con Genette); y, en segundo lugar, nos parece que no hay conflicto insoluble, en este caso, entre la voz narrativa que cuenta un cuento y la gnómica que opina sobre la conducta de los hombres. Pero lo buscado por Kundera afecta la voz del narrador en la medida en que solemos considerar como radicalmente distintas la postura del fabulador y la del historiador. Ni la novela histórica tradicional, a lo Manzoni, ni la novela parcialmente política, como en Malraux o Sartre, o el Cortázar del *Libro de Manuel*, conceden tal amplitud desde el primer momento a la voz del escritor. No hace falta que los personajes de Kundera tengan opiniones políticas porque su comportamiento es el resultado de un ambiente que a todos domina y corrompe. Y al propio tiempo, ocurren en nuestra época sucesos tan inverosímiles, grotescos, brutales, risibles, y ¡ojalá! tan inolvidables, que ante ellos se desmorona nuestra concepción de la ficcionalidad.

Hoy por hoy la genología goza de buena salud, en resumidas

77. Ya se intentó a principios de siglo. Véase T. Kowzan, 1975, p. 57.

78. Tengo a la vista la traducción francesa, *Le livre du rire et de l'oubli*, traducción F. Kérel, París, 1978, p. 9.

cuentas.[79] Los reparos de Benedetto Croce, a quien leemos todavía con vivísimo interés, han perdido su eficacia, por cuanto nuestros métodos actuales (los seis puntos esbozados al principio de este capítulo) nos abren caminos que para él estaban obstaculizados. Y nadie mejor que el comparatista, a mi juicio, para examinar unas categorías colectivas —los géneros, cauces y modalidades— que generalmente son de índole internacional o supranacional. Los géneros más antiguos, como la tragedia,[80] y las modalidades de más larga duración, como la pastoral, río que se hunde y luego sale otra vez a la superficie, según Renato Poggioli mostró en un comentario ejemplar, *The Oaten Flute* (Cambridge, Mass., 1975),[81] siguen dando lugar a estudios significativos. Bajo la batuta de la AILC (Association Internationale de Littérature Comparée), vienen publicándose unos volúmenes destinados a configurar una *Histoire comparée des littératures européennes*, en que grupos de especialistas, sin omitir ninguna de las lenguas europeas, investigan a fondo campos y géneros precisos, como por ejemplo, bajo la dirección de Roger Bauer, el teatro de fines del XVIII y principios del XIX.[82] No ha de sorprendernos que los especialistas se ocupen sobre todo de aquellos géneros «nuevos» cuyo crecimiento y desarrollo, de algunos siglos a esta parte, plantean las cuestiones más sugestivas desde un punto de vista histórico y teórico. Aludo a los géneros principalísimos que, con Montaigne y Cervantes, surgieron durante aquella esencial época de renovación de modelos que

79. Y sí creo (a diferencia de Fernando Lázaro Carreter, 1979, p. 114) que la aproximación desde los géneros como instrumento de crítica literaria, con motivo de obras y autores singulares, ha sido fecunda. Pienso, sin ir más lejos, en lo escrito por Américo Castro sobre Cervantes, Stephen Gilman sobre la *Celestina*, Amado Alonso sobre la novela histórica, Francisco Rico y el propio Lázaro Carreter sobre el *Lazarillo de Tormes* o el *Guzmán de Alfarache*. Sobre el problema de los géneros literarios, véanse, con lo citado en las notas anteriores (6, 11, 13, 56 de este mismo capítulo), K. Viëtor, 1931; R. Poggioli, 1959; Robert C. Elliott, 1962; Alfonso Reyes, 1963, XV, pp. 424-455; H.-R. Jauss, 1970 *a*; T. Todorov, 1970, 1976; M. Weitz, 1970; F. Tókei, 1971; M. Riffaterre, 1972; P. Hernadi, 1972; M. Fubini, 1973; K. Hempfer, 1973; J. Liu, 1975 *b*; G. Genette, 1977; Joseph Strelka, 1978; A. Fowler, 1982, y H. Dubrow, 1982. La revista *Genre* (Universidad de Oklahoma) aparece desde 1968.

80. Véanse, sobre la tragedia, H. Weisinger, 1953; M. Krieger, 1960; O. Mandel, 1961; G. Steiner, 1961; P. Szondi, 1964; M. Krüger, 1973; B. Vickers, 1973; D. Lenson, 1975; I. Omesco, 1978.

81. Véanse, con el libro de Poggioli, W. Empson, 1960; M. I. Gerhardt, 1950; T. G. Rosenmeyer, 1969.

82. Se han publicado las actas del coloquio *Das Ende des Stegreifspiels. Die Geburt des Nationalltheaters*, ed. de Roger Bauer y Jürgen Wertheimer, Munich, 1983.

fueron los siglos XVI y XVII: el ensayo,[83] desatendido por la crítica durante largo tiempo; y desde luego la novela,[84] cuyo deslinde teórico desde hace unos sesenta años —la *Theorie des Romans* de G. Lukács sale como libro en 1920— es de por sí un incitante tema metacrítico. Y no es menos valioso el gran despliegue de géneros, habitualmente posteriores al siglo XVI, que viene ofreciéndonos la crítica contemporánea, como —sin citarlos todos— los siguientes: la tragicomedia, la novela epistolar, la máxima, el idilio, el poema didáctico o descriptivo, la utopía, la novela gótica;[85] y también la autobiografía, la novela histórica, el melodrama, el cuento o *novella*, lo que llamamos en España «costumbrismo», lo que en Francia llaman *roman à thèse*, el diario íntimo, la novela policiaca, el cuento fantástico y el poema en prosa.[86]

83. Respecto al ensayo, véanse P. M. Schon, 1954; Juan Marichal, 1957; «El ensayo como obra de arte», en G. de Torre, 1962, pp. 316 ss.; B. Berger, 1964; G. Haas, 1969; S. Lima, 1964; J. Terrasse, 1977; Juan Loveluck, 1982.

84. La bibliografía es excesiva, desbordante, copiosísima. Para la «narratología» más reciente, véanse mis notas 61 y 76 del cap. 13. Volviendo hacia atrás (tras Henry James, Percy Lubbock, E. M. Forster), yo destacaría: Ramon Fernandez, 1926; A. Thibaudet, 1938; R. Petsch, 1942; E. Lämmert, 1955; W. C. Booth, 1962; F. Stanzel, 1963; Ralph Freedman, 1963; R. E. Scholes y R. Kellogg, 1968; D. Goldknopf, 1972. Especialmente para ingleses, I. Watt, 1957.

85. Algunas muestras. Tragicomedia: M. T. Herrick, 1955; K. S. Guthke, 1966; J. L. Styan, 1968. Novela epistolar: «Une forme littéraire: le roman par lettres», en J. Rousset, 1962; L. Versini, 1979. La máxima: A. H. Fink, 1934; A. Owen Aldridge, 1963; F. H. Mautner, 1966; C. Rosso, 1968. El idilio: V. Nemoianu, 1977. El poema didáctico, la descripción: M. Riffaterre, 1972; P. Hamon, 1981; el n.° 61, 1981, de *Yale French Studies*. Utopías: Robert C. Elliott, 1970; F. E. y F. P. Manuel, 1979; W. Biesterfeld, 1974; Novela gótica: Lowry Nelson, 1963; J. Klein, 1975; y D. Punter, 1980.

86. Sobre la autobiografía y la novela autobiográfica: P. Lejeune, 1975, 1980; R. Demoris, 1975; G. May, 1979; J. Rousset, 1973; Alicia Yllera, 1981; M. Beaujour, 1980. La novela histórica: M. Wehrli, 1941; A. Alonso, 1942; G. Lukács, 1955. El melodrama: P. Brooks, 1976. Cuento, *short story, novelle*: H. H. Malmede, 1966; G. Gillespie, 1967; B. von Wiese, 1969; V. Hell, 1976; E. Serra, 1978; número de la *Revue de Littérature Comparée*, n.° 4 (1976). Costumbrismo: J. F. Montesinos, 1965. *Roman à thèse*: S. Suleiman, 1983. Diario íntimo: P. Boerner, 1969; B. Didier, 1976; M. Jurgensen, 1979; H. R. Picard, 1981. La novela policiaca: D. Porter, 1981. El cuento fantástico: E. Carilla, 1968; Todorov, 1970; S. Solmi, 1978; J. Finné, 1980; J. Alazraki, 1973. Y el poema en prosa: S. Bernard, 1959; Barbara Johnson, 1979, y M. A. Caws y Hermine Riffaterre, 1983.

13. LAS FORMAS: MORFOLOGÍA

Acabamos de ver que los géneros son modelos convencionales cuyo examen requiere un esfuerzo de observación tanto temática como formal. La novela picaresca, por ejemplo, supone por lo general no sólo la vida de un huérfano ajeno a la sociedad interiormente, y cobarde o acomodaticio por fuera, sino la forma autobiográfica, es decir, que el pícaro mismo sea quien cuente el cuento. Ahora bien, salta a la vista que la actividad del lector-crítico lleva dentro de sí cierto grado de duplicidad. Por un lado declaramos que la faceta temática y la formal son inseparables. Por otro lado las separamos, de hecho, para poder formular unos enunciados sea de una índole, sea de otra. La autobiografía del pícaro no es como cualquier otra, puesto que evoca las antiguas aporías de Crisipo el Estoico (Epiménedes el Cretense afirma que todos los cretenses mienten, etc.): la novela picaresca es la confesión de un embustero. Pero esto sólo lo podemos pensar porque, aislando la forma pseudoautobiográfica en cierto instante de la lectura, tenemos presente lo que dicha forma tiene en común no con el contexto al que pertenece sino con las *Confesiones* de san Agustín, la *Fiammetta* de Boccaccio o la *Vida* de santa Teresa. Al propio tiempo desmenuzamos y recomponemos, cortamos y cosemos, destejemos y volvemos a tejer. La visión del lector es doble: parcial y a la par totalizadora.

En el ejercicio de semejante visión, por fuerza parcial una y otra vez, a lo largo de una sucesión de percepciones, se apoya toda la libertad del lector. Y las pendencias que enfrentan a los críticos —aferrados todos a sus respectivas restricciones— no tienden sino a suprimir esa libertad, es más, ese libre albedrío que Cervantes tan liberalmente concedía al «desocupado lector» en el prólogo del *Quijote*, no pidiéndole que excusase las faltas de «este mi hijo»,

> ... pues ni eres su pariente ni su amigo, y tienes tu alma en tu cuerpo y tu libre albedrío como el más pintado y estás en tu casa, donde eres señor della, como el Rey de sus alcabalas, y sabes lo que comúnmente se dice, que debajo de mi manto al Rey mato. Todo lo cual te exenta y hace libre de todo respeto y obligación: así puedes decir de la historia todo aquello que te pareciere, sin temor que te calumnien por el mal, ni te premien por el bien que dijeres della.

Aquello por lo cual se premia o se calumnia al crítico suele evolucionar, en la historia de la crítica literaria, con las épocas, las escuelas y las pasiones. Pero parece ser que el asunto del presente capítulo, las formas, o mejor dicho los momentos en que las aislamos, identificamos y apreciamos, ha tenido con frecuencia mala prensa —o hasta mala conciencia— y ello en distintas épocas y civilizaciones. Y sin embargo, ¿qué lector atento, o sensible, no vive esos momentos? Innumerables estudiantes —recordaba E. R. Curtius— han aprendido el latín traduciendo la primera *Égloga* de Virgilio. Llegados al verso quinto,

> formosam resonare doces Amaryllida silvas,

¿a cuántos no habrá estremecido tal prodigio de armonía vocálica? He aquí, sin duda, uno de los incentivos de la traducción. Por ejemplo, la de Clément Marot (1532), que logró reproducir alguna de las asonancias virgilianas, basadas en la *a* y la *i*:

> la tienne amie Amarillis la belle.[1]

Pero, si fuéramos más lejos, no dejaríamos de notar que la armonía virgiliana, como cualquier forma supuestamente pura, no carece, desde luego, de sentido.

No hay formas puras. Es decir, insignificantes. Veamos brevemente un ejemplo. La digresión. En una obra cualquiera el escritor produce un texto de carácter *A* y de repente se interrumpe y divaga, antes de seguir con *A* o de pasar con alguna coherencia a *B*. La digresión como tal, esa decisión de proponernos súbita o hasta caprichosamente un *X* extraño a la contextura del texto, podría aparecér-

1. Marot, *L'Adolescence Clémentine*, ed. V. L. Saulnier, París, 1958, p. 17.

senos como una mera diferencia sin sentido. Pero ¡no señor! Quien se va por los cerros de Úbeda ha sentido la necesidad de salir de la ciudad. Antes de preguntarnos siquiera cuál sea el contenido *X* de la digresión o diversión que cortó y abandonó el texto *A*, barruntamos que el intento nada más de liberarse de éste, de desviarse, de extraviarse, de trans-formarse, es significativo. ¡Qué de sentidos no puede asumir tal afán de cambio! No es menos verdadero que el cambio es un fenómeno abierto, cuya resolución real desconocemos y puede conducir a lo más variados desenlaces. Y esta disponibilidad es característica de las formas. Pero también queda claro que si por una parte la digresión puede significar muchas cosas, lo que por otra parte es imposible es que no signifique *nada*. Esto lo sabían muy bien los retóricos, que la encarecían como un procedimiento que provocaba la «distracción», *ex taedio aliquid detrahere*,[2] y que por cuanto entretenía al auditorio forense, podía ayudar a persuadirlo. Así se explica Cicerón en *De oratore* (III, 3). Sin duda es retórico el empleo de la digresión por Swift in *A Tale of a Tub*, en que ocupa varios capítulos, como el titulado «A Digression in Praise of Digressions», donde se lee: «'tis manifest, the society of writers would quickly be reduced to a very inconsiderable number, if men were put upon making books with the fatal confinement of delivering nothing beyond what is to the purpose». Es evidente que Swift ejerce alegremente cierta libertad de escribir por medio de las digresiones, frente a los cánones clásicos de continuidad y *decorum*; y se adhiere así a los «Modernos». Es cierto que las digresiones no funcionan como tales si no existe previamente una estructura coherente en la que puedan descansar, o de la que puedan diferir. Una colección caótica de fragmentos no facilita la digresión. Sheldon Sacks ha mostrado que las digresiones en Fielding lo son desde el punto de vista de la acción narrativa, pero no si se miran como apólogos o comentarios basados en ideas morales —«as ethical comment on the actions of the important characters in the novel».[3] La digresión, en suma, es semi-independiente. Y bastantes cosas más, según las ocasiones; pero no una oquedad, una fórmula indiferente, un perfil sin cuerpo ni volumen.

Existen las formas como existen los temas y los géneros. Si deno-

2. Véase H. Lausberg, 1960, I, pp. 175, 187 ss.
3. S. Sacks, 1964, cap. 5, «The Digressions», p. 228.

minamos «formalista» el momento en que percibimos y estudiamos a aquéllas, no hay lectura seria, integradora, que pueda prescindir de tal momento. El propio Geoffrey Hartman escribe: «Hay muchas maneras de superar el formalismo, pero la peor consiste en no estudiar las formas».[4] Y es que por formalismo se ha entendido muchas veces una preferencia por la investigación de las formas de índole excluyente, al parecer más reprobable que la especialización en los temas (lo llamado en Italia *contenutismo*), por cuanto da la sensación de que nos aleja exquisita y excesivamente de la realidad. Luego veremos hasta qué punto ello acontece también con los temas. Baste aquí con recordar que el interés por las formas no lleva implícita la autonomía completa de la obra de arte singular frente a las demás obras, o frente a la sociedad. En la tradición aristotélica, a la que todo debemos en este terreno, no hay forma sin materia; y la relación que las une es dinámica, temporal, «procesal», es decir, pensaríamos hoy, no es concebible sin la intervención activa y voluntariosa del hombre. Las formas no dividen sino unen. En ellas laten la historia y la «evolución», como escribía Iuri Tyniánov, de la literatura. Es ésta la articulación que los formalistas rusos elucidaron con excepcional agudeza.

En su célebre ensayo primerizo, «El arte como procedimiento», donde se lanza la idea de «desfamiliarización» o enajenación (*ostranenie*), ya sugería Víktor Shklovski que los procedimientos característicos de la obra de arte verbal no sólo configuran dicha obra sino transforman, deforman o reforman las prácticas anteriores. El contexto del fenómeno de desfamiliarización parecía ser triple: la obra misma, la experiencia vital o habitual del lector contemporáneo y los usos de la literatura previa. A los contemporáneos de Pushkin, por ejemplo, les sorprendió y hasta consternó, según Shklovski, el contraste entre el desenfado de su lengua poética y la elegancia del estilo de Derjavin.[5] El orden de las columnas de un templo griego, que no es nunca del todo justo, «desordena», como los ritmos en poesía, las ordenaciones anteriores de una manera que no cabe sistematizar: «pues en realidad no se trata de complicar el ritmo sino de desordenarlo —un desordenamiento que no se puede predecir».[6] En el impor-

4. Geoffrey Hartman, 1970: «there are many ways to transcend formalism, but the worst is not to study forms».

5. Véase J. Striedter, 1969, p. 33. (Bibl.: véase nota 5 del cap. 12.)

6. *Ibid.*, p. 35 («Die Kunst als Verfahren»).

tante artículo «El hecho literario» (1924) Tyniánov insiste en lo disparatado de todo intento de aislamiento de la obra literaria. Lo que hace que una obra se convierta de repente en un «hecho literario», siendo así que con anterioridad no había sido sino un documento marginal, es la relación nueva que se establece con un sistema histórico diferente. «Si aislamos una obra literaria o un autor, no alcanzaremos a penetrar en la individualidad del autor.»[7] Y en «Sobre la evolución literaria» (1927) Tyniánov añade que la «función constructiva» de los componentes de una obra tiene dos vertientes, una «auto-función» en que aquéllos entran en relación con series semejantes que pertenecen a otros sistemas, y otra «sin-función» en conexión con los demás elementos del propio sistema y de la propia obra.[8] El dinamismo de la evolución literaria queda así involucrado en la construcción del poema singular. Fredric Jameson explica que de tal suerte una concepción nueva de la historia literaria se abre paso:

> Not that of some profound continuity of tradition characteristic of idealistic history, but one of history as a series of abrupt discontinuities, of ruptures with the past, where each new literary present is seen as a break with the dominant artistic canons of the generation immediately preceding ... The formalists saw this perpetual change, this artistic permanent revolution, as being inherent in the nature of artistic form itself, which, once striking and fresh, grows stale and must be replaced by the new in unforeseen and unforeseeable manners.[9]

Esta articulación, según Jameson, se hallaba latente ya en la idea de *ostranenie*.[10] También es cierto que el pensamiento de los formalistas mismos evolucionó y —mientras pudo— se enriqueció con los años.

7. Tyniánov, «Das literarische Faktum», en Striedter, p. 405.
8. Véase «Ueber die literarische Evolution», en Striedter, p. 439.
9. F. Jameson, 1972, p. 52: «no la de alguna continuidad profunda, propia de la historia idealista, sino de la historia como serie de discontinuidades abruptas, de rupturas con el pasado, donde cada presente literario nuevo se mira como un romper con los cánones artísticos dominantes de la generación inmediatamente precedente ... Los formalistas consideraron este cambio perpetuo, esta revolución artística permanente, como inherente a la naturaleza de la forma artística misma, que, un día impresionante y fresca, se marchita y tiene que ser sustituida por lo nuevo de manera imprevista e imprevisible».
10. Véase Hansen-Löve, 1978.

Lo que sí representa una modificación significativa en este itinerario es el paso del concepto de «procedimiento» (*priem*) —o del mero catálogo y amontonamiento de procedimientos— al concepto de «función», integrado en un conjunto de funciones. Desde este segundo punto de vista, escribe Douwe Fokkema, «a work of literature is not an accumulation of devices but an organized whole, made up of factors of varying importance».[11] Nos encontramos, en suma, ante los comienzos de un *estructuralismo histórico*, basado en la percepción de la fuerza innovadora de las formas.

Abordamos ahora, pues, centrándonos en las formas o en los temas, una clase de análisis que implica parcialidad. Pero ésta no aparece de golpe, sino suele ser más bien una disyunción que ocurre durante la lectura. Con acierto describe Dámaso Alonso esta selección de enfoque como una aproximación progresiva que puede seguir dos caminos opuestos: hacia la forma desde el tema, o hacia el tema desde la forma. Es lo que él denomina, en *Poesía española* (1950), «forma exterior» y «forma interior»:

> La «forma» no afecta al significante solo, ni al significado solo, sino a la relación de los dos. Es, pues, el concepto que del lado de la creación literaria corresponde al de «signo» saussuriano. El análisis ... nos permite ver en la «forma» dos perspectivas. Entendemos por «forma exterior» la relación entre significante y significado, en la perspectiva desde el primero hacia el segundo. Esa misma relación, pero en la perspectiva desde el significado hacia el significante, es lo que llamamos «forma interior».[12]

Los paradigmas teóricos más recientes ayudan a aclarar estos antiquísimos problemas por cuanto hacen hincapié en el momento de la lectura. Se ha escrito mucho, sobre todo desde los *Essais de stylistique structurale* (1971) de Michael Riffaterre, y sus libros subsiguientes, acerca de la contribución decisiva del lector a la plasmación de los efectos estilísticos y formales (de lo que Riffaterre llama en dicho libro «formas convencionales»).[13] Lo importante es no adjudicar a tales elementos, oposiciones o interrelaciones un valor cerra-

11. Fokkema y Kunne-Ibsch, 1977, p. 20: «una obra literaria no es una acumulación de procedimientos sino un conjunto organizado, compuesto de factores de importancia variada».
12. D. Alonso, 1950, p. 32.
13. Véase M. Riffaterre, 1971, cap. 7.

do, macizo, «ontológico». Existe, sí, la «permanence du message».[14] Pero la lectura y la crítica son actos; y al ámbito de esa actividad pertenece la decisión, por fuerza parcial, según venimos viendo, de centrarse en determinados fenómenos estilísticos y formales. Dice Gérard Genette, acerca de las categorías narrativas que se destacan en su «Discours du récit»: «On se gardera toutefois d'hypostasier ces termes, et de convertir en substance ce qui n'est à chaque fois qu'un ordre de relations».[15] Tratándose de relaciones, no hay más remedio que elegir. Y —pues ¿quién elige?— se vuelve ineludible el ejercicio de aquella libertad que Cervantes brindaba a sus lectores.

El terreno es inmenso; y no daré aquí sino algunas indicaciones de orden general. Nos hallamos ante toda una gama de proyectos y procedimientos, situados en puntos diferentes de unas líneas de fuerza cuyos extremos podemos reconocer. ¿Cuánto abarca, en primera instancia, una forma? Hacia un polo, el macromorfológico, tiende por ejemplo la distinción entre forma lineal y forma circular. Pienso en un relato como el *Lazarillo de Tormes*. La disposición del *Lazarillo* ¿es lineal o circular? ¿O más bien —a niveles diferentes— las dos cosas? Bastante más pormenorizado es el examen de «elementos formales», o intraformales, como la división de una novela en capítulos y secciones. R. S. Willis dedicó un valioso libro a dicha división en el *Quijote*[16] (cuya edición *princeps*, de 1605, se subdivide en cuatro «partes», condición que no respetan la mayoría de las ediciones y traducciones modernas).[17] En estos casos, los componentes lingüísticos hacen posibles, pero no estructuran ni definen, los elementos formales que suscitan la reflexión crítica. Es decir, el análisis del lenguaje es también parcial, por cuanto la ordenación total de la obra enlaza con la sintaxis de la frase o el párrafo, pero no coincide con ella. De tendencia micromorfológica, por otro lado, son aquellos análisis que

14. *Ibid.*, pp. 37-40.
15. G. Genette, 1972, p. 76.
16. Véase R. S. Willis, 1953.
17. Martín de Riquer, en su edición del *Quijote* (Barcelona, 1969), tiene el mérito de restituir la división original de la primera edición de 1605, donde el relato viene repartido en cuatro partes. La continuación de 1615 abandona la subdivisión (y la intercalación de cuentos), como los editores posteriores en general, respecto al *Quijote* entero. Huelga señalar que la partición es muy significativa: la segunda sección de la primera parte, que comienza con el cap. IX («Dejamos en la primera parte de esta historia ...»), introduce el artificio distanciador de Cide Hamete Benegeli, etc. Véase la nota de Riquer, p. 91.

se aproximan lo más posible a la contextura verbal de un poema, como los estilísticos, con Spitzer o Riffaterre. Ninguno más detenido, que yo sepa, que el «Análisis de dos versos de Garcilaso» de Francisco García Lorca, que dedica, efectivamente, con extraordinaria capacidad de atención, buen número de páginas a la lectura de dos versos solamente de la Égloga tercera.[18] Lo mismo puede decirse de la atención —antiquísima y sin embargo actual— prestada a las figuras de Retórica: como la silepsis en los relatos del Renacimiento, de Boccaccio al *Lazarillo*, o la paronomasia y la *amplificatio* en Quevedo y otros poetas del XVII.[19]

Las perspectivas más amplias suelen ser las que implican premisas teóricas relativas a la naturaleza de las formas.[20] Así, la oposición entre forma estática y forma dinámica. Jean Rousset, en su libro *Forme et signification* (1963), define de esta manera lo que la crítica procura aprehender en una obra literaria: «L'épanouissement simultané d'une structure et d'une pensée, l'amalgame d'une forme et d'une expérience dont la genèse et la croissance sont solidaires».[21] Las palabras principales son «florecimiento», «génesis», «crecimiento». La obra comienza, florece, crece. Con objeto de superar las viejas dicotomías (la forma como mera abstracción, o como *dispositio* de materiales previos; el material como tema sin perfil ni figura), acentúa Rousset un devenir que antes de ser forma es *formación*: un proceso volitivo, una serie de actos, un llegar a hacer y a ser en que se forjan conjuntamente la concepción poética, el lenguaje, y hasta el autor y el lector del poema. Con oportunidad subraya Rousset lo

18. Véase «Análisis de dos versos de Garcilaso», en F. García Lorca, 1984, pp. 41-56.

19. Por ejemplo sobre la silepsis, véase Todorov, 1971, p. 37; Justin O'Brien, 1954, pp. 741-752, y Riffaterre, 1980, pp. 625-638; o en Quevedo, C. Guillén, 1982. Más generalmente, véase «Antike Rhetorik und vergleichende Literaturwissenschaft», en Curtius, 1960 (o previamente en *CL*, I, 1949, pp. 24-43). Y para el resurgir de la Retórica, Alicia Yllera, 1974, p. 15.

20. Sobre la idea de forma, véase «Sentimiento e intuición en la lírica» y «El ideal clásico de la forma poética», en A. Alonso, 1954; D. W. Gotshalk, «Form», en E. Vivas y M. Krieger, 1953; E. Wilkinson, «"Form" and "Content" in the Aesthetics of German Classicism», en P. Böckmann, 1959; C. LaDrière, «Literary Form and Form in the Other Arts», en Böckmann, 1959; J. Rousset, 1962 *a*, prefacio; «Concepts of Form and Structure in Twentieth-Century Criticism», en Wellek, 1963, y C. Guillén, 1978 *b*.

21. Rousset, 1962 *a*, p. x: «el florecimiento simultáneo de una estructura y de un pensamiento, la amalgama de una forma y de una experiencia cuya génesis y crecimiento son solidarios». Para una concepción dinámica de la forma poética, véase también Carlos Bousoño, *Teoría de la expresión poética*, 1956 b.

que tiene de autocreación el trabajo del escritor. «Devant le papier l'artiste se fait», decía Mallarmé. El poeta o hacedor —*poietes*— se hace a sí mismo, se modela, se autoinfluye, se crea —como muestra Donald Fanger en *The Creation of Nikolai Gogol* (Cambridge, Mass., 1979). Con acierto destaca Carlos Blanco Aguinaga, al presentar una colección de poemas de Emilio Prados, la voluntad del escritor: «porque voluntad poética es orden impuesto sobre el tiempo, selección de quien hace: acción definitiva».[22] Bajtin pensaba que la intervención del autor en la obra es tangencial, pero no tanto desde el punto de vista de la forma: «Lo encontramos (es decir, sentimos su actividad) sobre todo en la composición de la obra; es él quien divide la obra en partes (cantos, capítulos, etc.) que asumen, desde luego, una especie de expresión externa —sin reflejar directamente los cronotopos [= complejos espacio-temporales] representados».[23] La idea de forma como formación, como proceso activo, se aclara si la percibimos como «orden impuesto sobre el tiempo» —sucesivo devenir temporal sobre el cual actúa una voluntad de identidad: refutación del tiempo desde el tiempo. Comprendemos mejor desde tal ángulo el concepto de fábula o argumento en la *Poética* de Aristóteles —«composición de los hechos» o «estructuración de los hechos» (1.450 *a* 15: πραγμάτων σύστασις; nótese que Aristóteles usa *sýstasis*, no la oposición forma/materia, que, curiosamente, no aparece en la *Poética*) que es «como el alma de la tragedia» (1.450 *a* 35); o el concepto de reconocimiento, *anagnórisis*, en que la tragedia vuelve sobre sí misma y recapitula el camino recorrido (1.452 *a* 30); y el de nudo y desenlace (1.455 *b* 26-28), que, como el anterior, supone una conciliación de la estructura con el tiempo. Comprendemos mejor también la «palabra en el tiempo» de Antonio Machado; la proyección jakobsoniana de un principio de equivalencia del «eje de selección» sobre el «eje de combinación»; y en Michael Riffaterre, la noción de contexto estilístico (*stylistic context*), con el cual choca el elemento singular para poder producir un efecto de estilo.[24]

22. C. Blanco Aguinaga, prefacio de E. Prados, *Últimos poemas*, Málaga, 1965, p. 10.

23. Bajtin, 1981, «Forms of Time and Chronotope in the Novel», p. 254: «we meet him (that is, we sense his activity) most of all in the composition of the work: it is he who segments the work into parts (songs, chapters and so on) that assume, of course, a kind of external expression —without however directly reflecting the represented chronotopes».

24. Véase R. de Zubiría, 1955, cap. 1; M. Riffaterre, «Le contexte stylistique»,

Concedo de muy buena gana, con Jakobson, que el poema es un cohesivo sistema de equivalencias (entre las cuales existen, sin embargo, tensiones e interacciones, según vimos con motivo del paralelismo). Pero no que por ello el poema sea una cosa atemporal. El poema es también, en numerosas ocasiones, un proceso (sin que esto se deba al contagio de la novela, como pensaba Bajtin), una aventura que va revelando poco a poco las cualidades de un sistema. ¿Quién olvidará que escribir es un riesgo constante, un desafío que se renueva y cambia sin cesar? Y ese triunfo inminente —siempre inminente conforme leemos— del sistema sobre el proceso es de por sí un proceso. La dialéctica de lo uno y lo diverso —sistema y diferencia— es lo que infunde vida progresiva a la forma literaria. Esta emoción de lector es lo que he procurado expresar a propósito de *Campos de Castilla* de Antonio Machado.[25] Jean Rousset, asimismo, comenta agudamente el «triple mouvement solidaire» de la acción de *Polyeucte* de Corneille, con su subida en espiral, «montée en vrille».[26] Por otro lado, cierto es que existen construcciones verbales de índole estática, visual, o circular, en las que no conviene subrayar tanto las transformaciones y tensiones cambiantes. Incluso en la novela del XIX Joseph Frank, en un artículo clásico, supo hallar formas «espaciales».[27] Pero debemos tener siempre en cuenta, de todos modos, las tendencias dinámicas, «procesales» y diversificadoras de la obra de arte verbal, largo tiempo subestimadas por concepciones retóricas de estructura como *ordo* y *dispositio.*

No aludo sólo a lo obviamente obsoleto de la vieja idea retórica de *ordo*, según la cual el poeta meramente arreglaba, colocaba y combinaba materiales previos (concepción escolástica de la relación entre materia y forma que no fue, según vimos, la de Aristóteles; pero que las poéticas renacentistas muchas veces interpretaban así, de acuerdo también con su lectura de Horacio, como los *Discorsi sull'arte poetica*, 1587, del Tasso). El concepto de orden es insuficiente por lo que suele tener de meramente lineal (así hablamos de orden crono-

---

1971, cap. 2; Jakobson, 1968, p. 602: «one may state that in poetry similarity is superimposed on contiguity, and hence equivalence is promoted to the constitutive device of the sequence».

25. Véase C. Guillén, 1977 *b*, donde se comenta la idea de Jakobson con algún detalle.

26. Rousset, 1962 *a*, pp. 13, 16.

27. Véase «Spatial Form in Modern Literature», en J. Frank, 1963, pp. 3-62.

lógico, alfabético, etc.). Es mejor recurrir, con Saussure, al concepto de *sistema*: conjunto solidario que implica múltiples interrelaciones. No basta con observar que el poema ordena lo sucesivo de un discurso temporal, por muy importante que ello sea. La obra de arte concilia la unidad con toda clase de diferencia, toda índole de diversidad. Piénsese en el *collage* (Kurt Schwitters) y sus equivalentes literarios (Eliot, Pound). La forma revela, azarosamente, más o menos palpablemente, una voluntad de sistema.

De tendencia más bien macromorfológica —aunque también se involucre el estilo— es el estudio de aquellas formas que tienden a marcar o hasta a abrazar obras enteras desde el punto de vista de quien se interesa por lo que llamamos en el anterior capítulo cauces de presentación (*radicals of presentation*). Más que de cierto género, como la novela, el cuento, la *novella*, o la novela corta, se trata de las condiciones constituyentes de toda narración: narratología. Más que de comedias, tragedias o entremeses, de los requisitos de la representación dramática. No por ello nos hallamos, sin embargo, por fuerza ante formas totalizadoras. Sigo pensando que en la mayoría de los casos observamos una pluralidad de «elementos formales», o ante los criterios que nos ayudan a aprehenderlos. Así, por ejemplo, los procedimientos destacados, según veremos pronto, por Genette y Dorrit Cohn. O una de las contribuciones principales de Franz Stanzel, que también recogeremos: la «dinamización» del relato (las formas de narrar se modifican conforme la novela avanza). Verdad es que ciertos narratólogos se dedicaron a descubrir y excavar los fundamentos universales de la totalidad de los relatos, del primigenio Relato; pero entonces de lo que se trataba era de estructuras o más bien de metaestructuras en el sentido «estructuralista» de estos términos, o sea, de los componentes de un repertorio mental, de un sistema imaginativo de carácter ultrahistórico, expuesto a distintas transformaciones y combinaciones —análogo hasta cierto punto a la *langue* de Saussure.[28]

No sé si es fecunda o aconsejable la tentativa de hallar rasgos formales comunes a todos los cauces de presentación y todos los géneros. Roman Ingarden, en un libro famoso (*Das literarische Kunst-*

28. Véase C. Guillén, 1978 *b*.

werk, Halle, 1931), procuró determinar cuál es el orden de estratos o niveles propio de la obra de arte verbal. Habría tres principales: un estrato fónico, compuesto de sonidos; un estrato de unidades de sentido, o semántico; y el nivel constituido por los objetos representados, personajes y otros elementos del «mundo» de la obra. (Ingarden agrega dos más, pero Wellek con razón comenta que son asimilables al tercero: el enfoque o punto de vista de la presentación; y ciertas cualidades «metafísicas»: lo sublime, lo trágico, lo sagrado, etc.)[29] Ahora bien, salta a la vista que los niveles o secuencias que configuran un poema no coinciden con los tres a los que se reduce Ingarden: la secuencia métrica no suele coincidir con la secuencia de sonidos, y esta discrepancia es sumamente importante. El esquema monolítico de Ingarden carece de temporalización; y así no da cabida a la distinción entre «fábula» y «sujeto», o entre secuencia del relato y cronología de la acción, que ha puesto de relieve la teoría de la narración, de Shklovski a Genette. Los signos que se unen en la representación teatral son de muy diferente índole: palabra, decorado, mímica, etcétera. Lo que sí parecen tener en común los distintos cauces de presentación es la *estratificación* misma —así como los fenómenos de *tensión* e interacción entre un estrato y los demás estratos. Pero esta abstracción es poco informativa; y resulta demasiado lejana de la diversidad real de los cauces de comunicación.

La estratificación, condición general del fenómeno literario, se vuelve en sus realizaciones concretas al propio tiempo sumamente compleja y especializada, como si de hecho se acentuasen las propiedades de un determinado cauce de comunicación. La tensión entre el plano fónico y el gramatical, y entre estos dos y el nivel prosódico, caracteriza la poesía; y es curioso que Ingarden acogiese el plano fónico en su modelo básico, pero sin dar cabida a los otros estratos que se hermanan con el fónico en un poema. ¿Qué sucede al analizar un poema narrativo, es decir, una creación en que confluyen dos cauces, el narrativo y el poético? Diego Catalán, director de un nuevo *Catálogo general del Romancero* (Romancero panhispánico), empresa de excepcional importancia y envergadura, acepta como base, para la catalogación e intelección de los romances ibéricos, los cuatro

29. Véase Wellek y Warren, 1956, cap. 12, p. 152. C. Uhlig comenta una *Schichtentheorie* (teoría de los niveles) de la Antigüedad, véanse Uhlig, 1982, pp. 89 ss., y F. Martínez Bonati, 1983.

niveles del análisis narratológico propuestos por Cesare Segre en *Le strutture e il tempo* (Turín, 1974): el *discurso*, o «texto narrativo significante»; la *intriga* (*intreccio*; el *plot* inglés, o «sujeto» de los formalistas rusos), considerada como significado del discurso; la *fábula*, compuesta de los elementos cardinales del relato en orden lógico y cronológico; y el *modelo narrativo* («modelo actancial» para Diego Catalán), o secuencias de estructuras funcionales que unen, a un nivel más general o abstracto, a las *dramatis personae*. Más adelante recordaremos a Vladimir Propp —de cuya obra se deriva este cuarto nivel— y nos limitaremos a presentar el modelo narrativo de Genette. Pero he querido mencionar ya el esquema de Segre por el intento que representa de vincular un estrato a otro mediante el concepto de significación: la intriga es el significado del discurso. Ello quiere decir que todo es narratividad en el proceso de significación de una narración analizada como tal, y sólo como tal, subordinando o dando de lado, por ejemplo, el sentido de los elementos figurativos o metafóricos en un relato, o el «mundo» de objetos y espacios modelados que el narrador construye, y no digamos las tensiones propias del fenómeno poético, si se trata de un poema narrativo.

Advertimos una vez más que el análisis crítico es por fuerza selectivo; y que si diversos cauces o distintas formas convergen en una obra, o en un género como el romance, el modelo de estratificación más idóneo dependerá de la prioridad que previamente se conceda a determinado cauce o forma. De ahí la fertilidad, a mi entender, de la labor que llevan a cabo Diego Catalán y sus colaboradores. En primer lugar, hemos de notar que unos modelos sumamente refinados de estratificación son aplicables lo mismo a la poesía oral o tradicional que a la literatura escrita. Y luego que el estudio del Romancero puede llegar a ser un terreno privilegiado para el entendimiento de cómo se relacionan y afectan mutuamente los distintos planos de la obra poética narrativa. El romance, según Catalán, es un modelo abierto, un «programa» virtual, que hace posibles en distintos entornos sociohistóricos, diferentes versiones individuales. Esta actualización llevada a cabo por la versión singular supone tres niveles de «articulación»: el primero convierte una intriga en discurso; el segundo, la fábula en intriga; el tercero, el modelo actancial en fábula. Esta triple articulación se manifiesta en cualquier ejemplo de romance tradicional, sincrónicamente; y ante todo sobresale al anali-

zar las estructuras del «programa» a lo largo de sus muchos cambios y avatares. Las cualidades dramáticas y metafóricas de una versión proceden también de un acervo heredado, pero no constituyen el esquema básico del programa.[30]

Ya apunté los rasgos generales de la estratificación en poesía (p. 90). Tengo presentes también en este campo los trabajos de prosodia comparada, desde el gran libro de Zhirmunski sobre la rima (1923) hasta las investigaciones de Jakobson, Craig LaDrière y B. Hrushovski. La distinción entre pormenor y conjunto que yo consignaba hace un momento (con Dámaso Alonso, que subraya el verso singular en Garcilaso, pero la estrofa en fray Luis de León), LaDrière la aplica a la versificación:

> To be in verse or in prose is a feature of the microstructure of a speech; to have or not units of the size and character of strophes or cantos —or *cantiche*— is a feature of the macrostructure ... It is because in the *Divina commedia* there is equal elaboration of microstructure and larger design that Dante is universally regarded as so great a poet.[31]

Pues bien, LaDrière razona con vigor que el examen prosódico de las estructuras del verso ha de ser por fuerza comparativo. Toda prosodia es una teoría. Pero si ésta se basa en el *corpus* de una sola literatura o tradición lingüística se corre el riesgo de que sea insuficiente. Tan sólo el inventario previo de los principales sistemas prosódicos da acceso con claridad a las relaciones de éstos con las lenguas o familias de lenguas. Por la ausencia de la rima el japonés se asemeja más al latín que al chino. Los idiomas célticos tienen en común una misma exuberancia de fonética y aliteración, pero el galés al ir más lejos que los otros tropieza con unos tipos de rima diferentes de los del irlandés.[32] Y agrega LaDrière:

> The classical Sanskrit, Greek, Latin, Arabic, and Persian verse-systems are similar in that their rhythms depend principally upon

30. Véase Diego Catalán, 1984 *a*, pp. 19-25, y Catalán, 1979, pp. 231-249.
31. Craig LaDrière, 1959 *a*, p. 35: «el estar en verso o en prosa es rasgo de la microestructura del habla; el tener o no tener unidades del tamaño y carácter de las estrofas o cantos —o *cantiche*— es rasgo de la macroestructura ... El que la *Divina Commedia* elabore por igual la microestructura y el más amplio designio es por lo que Dante es reconocido universalmente como grandísimo poeta».
32. Véase LaDrière, 1959 *b*, p. 171.

> temporal duration, as does also Turkish verse of what may be called the «classical» period. But classical Greek or Latin verse is as a whole not at all like Arabic, or even Persian, since the Greek and Latin make no regular use of patterns or other aspects of sound and meaning which are exploited habitually in the Near East, where rhyme for example is essential and semantic parallel very conspicuous. In these respects, therefore, Arabic and Persian verse are more like Chinese —or, Welsh or Icelandic or even Provençal— than they are like Greek or Latin, or Sanskrit.[33]

Es decir, será defectuoso todo sistema descriptivo que no tome en cuenta la variedad de clases que la prosodia comparada revela, por un lado, y por otro los distintos estratos que configuran el poema —fónico, sintáctico, semántico, etcétera. Ahora bien, tratándose de prosodia la realización fónica es desde luego lo más importante.

En su resumen analítico de la prosodia hebrea Benjamin Hrushovski declara al principio que «the term form ... refers to all poetic patterns which employ sound elements for the organization of the language material of the poem, such as rhyme, acrostic, meter, stanza, and other principles of composition».[34] Como los poetas judíos han vivido casi siempre, a lo largo de los siglos, en situaciones interculturales, o en relación con quienes escribían en naciones alejadas de las propias, Hrushovski pasa revista a poco menos que la totalidad de los sistemas prosódicos conocidos: la poesía acentual (la Biblia); o basada en el número de acentos (posbíblica); o en el número de palabras (litúrgica); o en un metro cuantitativo, en que la sílaba corta

33. *Ibid.*, p. 170: «los clásicos sistemas de versificación sánscrito, griego, latino, árabe y persa son semejantes en que sus ritmos dependen principalmente de la duración temporal, como también el verso turco de lo que podría llamarse la época 'clásica'. Pero el verso clásico griego o latino no es en nada, generalmente, parecido al árabe, o hasta al persa, puesto que el griego y el latín no usan con regularidad de designios y otros aspectos de sonido y de sentido que habitualmente se explotan en el Cercano Oriente, donde la rima por ejemplo es esencial y el paralelo semántico muy notable. Desde este ángulo, por lo tanto, el verso árabe y persa se asemeja más al chino —o al galés, al islandés o incluso al provenzal— que al griego o al latino, o al sánscrito». Sobre prosodia, véase también LaDrière, 1965; J. Lotz, «Metric Typology», en Sebeok, 1960, pp. 135-148; Hrushovski, 1960, 1972; S. Chatman, 1965; Jakobson, vol. V, 1979; W. K. Wimsatt, 1972. De *Rifma*, de Zhirmunski, San Petersburgo, 1923, hay reedición de 1970, Munich, con nuevo prólogo-resumen en alemán.

34. Hrushovski, 1972, p. 1.197 *b*: «el término forma ... se refiere a todos los designios poéticos que utilizan elementos de sonido para la organización del material lingüístico del poema, como la rima, el metro acróstico, la estrofa y otros principios de composición».

contrasta con la larga (poesía medieval de España, fundada en la árabe); o en el cómputo de sílabas (en Italia desde el Renacimiento, y en la Europa oriental del siglo XIX), o en un metro silábico-acentual (poesía moderna); o en un metro acentual con restringido número de sílabas (en Israel después de la primera guerra mundial); o en las formas del verso libre moderno (ritmos de grupos de frases). Sólo parece faltar el metro basado en el tono o altura de voz, como en la China. El estudio ejemplar de Hrushovski despliega, en suma, todo el saber comparativo que pedía LaDrière y que, ante la trayectoria excepcional de la poesía hebrea, resulta ser indispensable.

El análisis de los demás cauces de presentación —el teatral y sobre todo el narrativo— ha originado durante los últimos veinte años una plétora de investigaciones interesantes, que han renovado nuestra manera de percibir estas formas de arte. No poseo los conocimientos necesarios para poder ofrecer aquí algo más que unas indicaciones. En lo que al arte dramático se refiere, conviene tener presente el desarrollo de una nueva semiología del teatro, que pone de relieve la pluralidad de vías de representación que convergen en la función teatral. Ya no se trata de descifrar la esencia de lo dramático, como lo venía intentando toda una tradición estética de origen romántico, atenta por ejemplo a cierta síntesis de la «objetividad épica» y la «subjetividad lírica» (Schelling, Hegel, F. T. Vischer) o a una estructura fundamentalmente conflictiva (Hegel, Brunetière).[35] Numerosas exploraciones durante nuestro siglo (teatro abstracto, o épico, o ritual, o absurdo, etc.), unidas a las declaraciones teóricas de un Appia, un Gordon Craig, un Meyerhold, un Witkiewicz o un Artaud, han desliterarizado nuestra forma de concebir la estética del teatro. Tras las investigaciones de P. Bogatyrev y R. Ingarden,[36] se ha proyectado nueva luz sobre esa polifonía de la representación que Barthes caracterizaba en sus *Essais critiques* (1968):

> Qu'est-ce que la théâtralité? C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'ert cette sorte de perception oecumé-

35. Véase M. Pfister, 1977, pp. 18-19. Tradición —no sólo ante los géneros dramáticos— que continúa en nuestro siglo, véase Emil Staiger, 1956, o Käte Hamburger, 1957. Más analítico, F. Fergusson, 1949.

36. Véase P. Bogatyrev, 1971; y R. Ingarden, 1960.

nique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.[37]

La representación teatral, dice muy bien J. M. Díez Borque, es un «despilfarro semiológico».[38] Sus elementos (o estratos) son conocidos de todos. Tadeusz Kowzan enumera los siguientes: la palabra, el tono, la mímica del rostro, el gesto, el movimiento escénico del actor, el traje, el accesorio, el decorado, la iluminación, la música, el sonido, el maquillaje y el peinado.[39] Y a estos trece comensales se pueden agregar algunos más. ¡Qué de cosas no significa el gesto! ¿Y de qué maneras se combina con la voz y el movimiento del actor? Es lo que Umberto Eco llama «paralingüística»: «las entonaciones, las inflexiones de voz, el distinto significado de un acento, un susurro, una duda, un "tonema", incluso un sollozo o un bostezo».[40] En lo que toca al decorado, ¿no conviene distinguir entre los objetos que lo componen y el espacio en que éstos se sitúan? Los objetos también llegan a ser signos —como pensaba Barthes acerca del impermeable y otras prendas o materiales corrientes en la vida social y cuyo uso se convierte en «signo de ese uso»;[41] pero con especial grado de densidad y coordinación en el escenario. La configuración del escenario señala que se delimita y comienza a interpretar un espacio; y además que éste se distingue de todo cuanto se halla fuera o más allá de él, relacionándose con el mundo exterior (el personaje de Chéjov que contempla el campo o anhela viajar a Moscú); así como el argu-

37. «Le théâtre de Baudelaire», en Barthes, 1968, p. 42: «¿qué es la teatralidad? Es el teatro menos el texto, es un espesor de signos y de sensaciones que se edifica sobre el escenario a partir del argumento escrito, es ese género de percepción ecuménica de los artificios sensuales, los gestos, los tonos, las distancias, las substancias, las luces, que submerge al texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior».

38. J. M.ª Díez Borque, «Aproximación semiológica a la "escena" del ... Siglo de Oro ...», en Díez Borque y L. García Lorenzo, 1975, p. 57. Frente a la práctica del teatro contemporáneo, representa un *aggiornamento* importante P. Szondi, 1956. Véanse, también desde un punto de vista teórico y bibliográfico, D. Diederichsen, 1966; Eric Bentley, ed., 1968; R. B. Vowles, 1956.

39. Cit. por García Lorenzo, «Elementos paraverbales en el teatro de Antonio Buero Vallejo», en Díez Borque y García Lorenzo, 1975, p. 105. Véase T. Kowzan, 1968.

40. U. Eco, «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en Díez Borque y García Lorenzo, 1975, p. 101 (versión francesa en A. Helbo, 1975, pp. 33-45). Véase también P. Bouissac, 1973.

41. Barthes, *Éléments de sémiologie*, II.1.4 (en Barthes, 1964, p. 113): «dès qu'il y a société, tout usage est converti en signe de cet usage».

mento de la obra organiza el tiempo. La pieza dramática supone también un argumento o sucesión motivada de acontecimientos —dividida, por lo general, claro está, en escenas, en breves segmentos que se entreveran o entrecruzan, según explica Cesare Segre en su reflexión sobre las formas narrativas en el teatro.[42] El módulo «entra/sale» es incesante en el espacio teatral, como la dialéctica «dentro/fuera» o «presente/ausente» que comenta C. Pérez Gállego,[43] y la conexión «presente/pasado» o «presente/futuro». Por fuerza concentrada, espacial y temporalmente, la obra se dilata y se contrae, a la vez. Piénsese en el famoso «Récit de Théramène» en *Phèdre* de Racine, o en la descripción de Lisboa en el *Burlador de Sevilla* de Tirso de Molina: vale decir, en lo que los personajes describen y narran desde el delimitado recinto del escenario. Es lo que Díez Borque denomina el «decorado verbal».[44] Y hemos de añadir aquí dos fenómenos característicos: la contradicción y la simultaneidad. Huelga recordar que las diferentes clases de signos no encajan perfectamente las unas dentro de las otras, sino muchas veces crean tensiones y superposiciones. Hay gestos concomitantes con el habla y otros, como los estudiados por L. García Lorenzo,[45] que la prolongan, la sustituyen o la matizan, como si dos opiniones distintas se expresasen juntamente. Y «en el teatro —resume Díez Borque— es posible la simultaneidad de significantes en un mismo momento, mientras que en la lengua no».[46]

La naturaleza del signo teatral —como la del cinematográfico—[47] es sumamente compleja. Nos hallamos en primer lugar ante signos concretos, perceptibles, presentes, en apariencia reales, pero que de hecho son ficticios. Umberto Eco (en un artículo brillante pero que es también, *mirabile dictu* en el campo teórico, un ensayo muy ameno) se explica así: «El signo teatral es un signo ficticio no por ser un signo fingido o un signo que comunica cosas inexistentes ...

42. Véase C. Segre, 1982 *a*, pp. 39-48.
43. Véase C. Pérez Gállego, 1975, pp. 167-191.
44. Véase Díez Borque, «Aproximación semiológica ...», pp. 86 ss.
45. Véase García Lorenzo, «Elementos paraverbales ...».
46. Díez Borque, p. 56. Para la aproximación semiológica al teatro, véanse las notas anteriores (39-43) y A. Helbo, 1975; A. Ubersfeld, 1978; P. Pavis, 1980; K. Elam, 1980, que trae buena bibliografía; el número de *Poetics Today*, II, 3 (1981); M. De Marinis, 1982.
47. Véase Christian Metz, 1971 y 1971-1972. Véase Jeanne-Marie Clerc, «Littérature et cinéma», en Pageaux, 1983, pp. 157 ss.

sino porque finge no ser un signo».[48] Es decir, la representación es ambigua respecto a su propia posibilidad de significación. ¿Lo visible y lo oíble han de ser siempre significativos? Como el decorado, como el vestuario, como la música, el actor tiene que «ser» y «significar» a la vez. O dicho sea de otra manera, el espectador no sólo comprende aquello que la música o los actores connotan sino se encuentra implicado en el ámbito literal de la función, participando en él. Cuando leemos al principio del cuento titulado «El inmortal» que la princesa de Lucinge adquirió en una librería de viejo los seis volúmenes de la Ilíada de Pope, cuyo último tomo contenía el manuscrito que sigue a continuación, no creemos ni un segundo en el artificio del narrador; antes al contrario, queda patente que vamos a leer una de las ficciones de Borges (en *El Aleph*, 1957). Pero cuando María Casares llora abundantemente en escena, como si no fingiese, el efecto consiste no en creer que sus lágrimas son reales, puesto que lo son visiblemente, o que María Casares es Fedra, sino en sentir que estamos viendo a una mujer apasionada que llora y no a *la* mujer apasionada, la amante rechazada, las lágrimas convertidas en signo perteneciente a todo un complejo de signos. La función teatral nos *muestra* a la actriz —como diría Eco— en su sitio exacto, en medio del escenario, realzada por un foco de luz, como si se nos dijera: ahí tenéis a un cuerpo humano que *significa* el llanto de la mujer apasionada. Para significar hay que previamente ser, con considerable intensidad —y con el velado designio de ser significativo. Digo «intensidad» sin que ello suponga gesticulación, exceso o exuberancia mimética. Spencer Tracy en escena movía la cabeza apenas dos centímetros y el público se sentía fascinado. O —es más— Spencer Tracy no hacía absolutamente nada y sin embargo el espectador percibía con total convicción la inminencia del sentido. Dámaso Alonso ha explicado que en poesía los signos que de otra forma, según Saussure, serían arbitrarios, pasan a ser necesarios.[49] Algo semejante es lo que consigue el gran actor con sus movimientos, con sus gestos, con su propio cuerpo.

Es básica, en segundo lugar, la distinción entre sistemas de comunicación y sistemas de «manifestación significativa» (o sencillamente

48. Eco, 1975, p. 96.
49. Véase «Significante y significado», en D. Alonso, 1950.

de «significación»).[50] Quien estudia el funcionamiento del lenguaje, por ejemplo, o el del código de la carretera, se encuentra ante auténticos sistemas de comunicación, fundados en códigos, mensajes y ciertos signos que algunos semiólogos llaman «señales» (*signaux*). Las señales son símbolos convencionales que el emisor produce voluntariamente, gracias a un código conocido por el destinatario. Pero cuando Barthes estudia semiológicamente los trajes y vestidos que elegimos en la vida social, no se trata de señales que comuniquen clara y voluntariamente. Sólo se observa en ese caso una manifestación significativa, fundada en unos «indicios»: acciones o cosas que nos dan la oportunidad de conocer *otros* rasgos —en otras ocasiones no perceptibles tal vez— de las acciones y seres en cuestión: «On intreprète un indice ... on décode un signal».[51] Pues bien, se supone que los *indicios* son fundamentales en el teatro. «Auteur et metteur en scène, décorateur, acteurs, costumier, scénographe —propone G. Mounin— sont tous tendus non pas pour "dire" quelque chose aux spectateurs ... mais pour agir sur les spectateurs.» [52] Los estímulos recibidos por el público no pueden reducirse a esquemas de comunicación; y no se debe por consiguiente analizar, concluye Mounin, los fenómenos teatrales por medio de métodos adecuados a los enunciados lingüísticos. ¿Hemos de entender entonces los hechos teatrales como procuramos entender las acciones en la vida en las que participamos o a las que asistimos? «Tout simplement le spectacle théâtral est construit (en général) comme une sorte très particulière de suite d'événements intentionnellement produits pour être interprété.» [53] Los signos pasan a ser «hipersignos», y los indicios «hiperindicios», menesterosos de interpretación.

El carácter de esa manifestación es insólitamente indirecto. Eric Buyssens pone de relieve este rasgo de la función dramática cuando afirma: «Les acteurs au théâtre simulent des personnages réels qui communiquent entre eux; ils ne communiquent pas avec le public».[54]

50. Véanse G. Mounin, 1971; L. Prieto, *Messages et signaux*, París, 1966; y, más generalmente, T. Sebeok, 1975; Greimas, 1979, y U. Eco, 1979.
51. Mounin, 1971, p. 14.
52. *Ibid.*, p. 92.
53. *Ibid.*, p. 94: «muy sencillamente, el espectáculo teatral se construye (en general) como un género muy particular de secuencia de sucesos producidos intencionalmente para ser interpretados».
54. Cit. en *ibid.*, p. 88: «los actores en el teatro simulan unos personajes reales que se comunican entre sí; no se comunican con el público».

Lo cual es ciertamente una convención teatral las más de las veces, con no pocas excepciones, que son asimismo convencionales. Piénsese en el coro de la tragedia griega, en el aparte de la comedia latina, en el narrador de *Our Town* de Thornton Wilder, de *A View from the Bridge* de Arthur Miller, etcétera. El actor brechtiano dirige a veces la palabra al público. Para el comienzo de *Orquídeas a la luz de la luna* (1982) de Carlos Fuentes, el autor instruye a la actriz que hace de Dolores del Río (o sea de actriz) del siguiente modo: «Dolores mira intensamente al público durante treinta segundos, primero con cierto desafío, arqueando las cejas; pero paulatinamente pierde su seguridad, baja la mirada...». Pronto Dolores explica esta mirada: «No me reconocieron» —dice tristemente.

Pero la convención principal es la *doble intencionalidad* del diálogo. El espectador es el «segundo oyente» de las palabras que los personajes se dirigen, en primera instancia, los unos a los otros (mediante lo que sí es en tal caso un sistema de comunicación), y asimismo el «segundo observador» (o *voyeur*) de los gestos y actos que se realizan en el escenario. No faltará quien opine que no indicamos aquí sino un rasgo característico de todo diálogo —por ejemplo en la novela. Y yo también entiendo que es así. Don Quijote y don Diego de Miranda conversan en la casa de éste; y, efectivamente, las palabras no van dirigidas al lector, que se limita a ser el segundo oyente de esta discusión. Pero la analogía es sólo un principio. Don Quijote no es consciente de que le estamos escuchando; y sería más justo comparar la posición del espectador con la de Sancho y de la esposa de don Diego, doña Cristina, que no intervienen en la conversación (II, 18).

Recuérdese más bien la situación que describe Safo en el famoso poema que cité anteriormente (p. 61). La poetisa ve que la mujer amada conversa con un hombre «igual a un dios» que se ha sentado a su lado y la «oye de cerca / hablar con dulzura y reír con amor». Supongamos que la poetisa también oye esas palabras; y además que su amante lo sabe y acaso por eso dice lo que está diciendo con dulzura y le ríe las gracias a su interlocutor masculino y le permite que se coloque tan cerca; y preguntémonos no lo que siente la observadora —lo cual está muy claro: celos insufribles— sino, interpretando este brevísimo encuentro como una pequeña acción dramática, de qué es *indicio* la conducta de la mujer amada: ¿coquetería?, ¿cansancio?, ¿libertad?, ¿intención de causar celos?, ¿bisexualidad?,

Tal es la situación hasta cierto punto del espectador en el teatro, intérprete libre, a quien no se dirigen las palabras del diálogo pero que es, más que el destinatario, el objetivo final de todo lo dicho y actuado en el escenario. El público de la función teatral (a diferencia de la cinematográfica) comparte un mismo espacio ininterrumpido con el actor que le engaña y al mismo tiempo se entrega a él. El autor prepara y el actor practica esta doble intencionalidad, esta duplicidad, tan parecidas a las de la vida social de todos los días que hemos de sobreponernos a cierto instinto de cautela para poder por fin emocionarnos, indignarnos, identificarnos con los personajes, o aun sentir —frente a la tragedia— piedad y terror. La palabra, en suma, es *signo* para el actor que escucha, *indicio* para el espectador.

No quisiera ensañarme ni con la duplicidad del diálogo ni con la del actor; y ello por dos motivos más. Si el personaje teatral que dialoga con otro personaje no está atento sino a éste, generalmente, el espectador en cambio sitúa los signos verbales dentro de todo un complejo de indicios, según acabamos de anotar. El personaje sólo reside en el espacio descrito por el escenario. Pero para el espectador este espacio es significativo, con arreglo a los designios del autor y del director —muy capaces sin duda de manipular al actor. Y, en segundo lugar, salta a la vista que otro tanto podría decirse del monólogo. En los dos casos hay un oyente suplementario o cómplice: el espectador. El diálogo abarca no dos sino tres partícipes; y el monólogo no uno sino dos. Es lo que Cesare Segre denomina comunicación «oblicua» en un libro reciente, *Teatro e romanzo* (Turín, 1984), donde se analiza con pulcritud y hondura unas dimensiones semióticas que yo no he podido sino abordar en el presente capitulillo.[55]

Durante los años sesenta la modalidad estructuralista de pensamiento tuvo consecuencias importantes para el conocimiento y la investigación de las formas narrativas. Apoyándose en los formalistas rusos (Shklovski, Tomashevski), en Vladimir Propp (*Morfologija skazki*, Leningrado, 1928; traducido primero al inglés, en 1958), y también en E. Souriau, aparecen los análisis teóricos de A.-J. Greimas, C. Bremond y T. Todorov. Propp había extraído de cien cuentos de hadas rusos 31 funciones y 7 personajes fundamentales. (La fun-

55. Véase Segre, 1984, p. 11.

ción es «la acción del personaje, definida desde el punto de vista de su significación en el desenvolvimiento de la intriga».)[56] Se procura edificar ahora una ciencia del relato en general.[57] La modalidad estructuralista del pensar, metódicamente ambiciosa, se abría al intento de localizar no unas meras estructuras (oposiciones, opciones, etc.) internas, reducidas al recinto de una narración o unas narraciones, sino un vocabulario de metaestructuras virtuales, accesibles a *todo* relato, sobrevoladoras de obras singulares y cambios históricos.

Es lo que Todorov pretende sin ambages en su *Grammaire du Décaméron* (1969), donde emplea, aguda y sistemáticamente, un modelo lingüístico, o sea, ante todo sintáctico. Al nombre propio corresponde en un enunciado narrativo el «agente» (*agent*), al adjetivo el «estado» (como el estar enamorado), la «propiedad» (como el orgullo) o también el «estatuto» (como ser, pongo por caso, de origen judío); al verbo corresponde la acción que lleva a modificar una situación, etcétera. Al cabo de semejante reflexión, ¿se percibe mejor el *Decamerón*? No, en absoluto; pero sería inoportuno reprochárselo al crítico. Pues su propósito es muy otro. Despidámonos de las cualidades literarias de la obra singular en cuestión; o de su estructura de valores. «On étudie non pas l'oeuvre mais les virtualités du discours littéraire, qui l'ont rendue possible.»[58] Lo que busca el crítico es, digamos, la narratividad. Un esquema narrativo único, abstracto, ha de reflejar la unicidad (sin opciones ni polaridades estructurales, es curioso) de la gramática y del lenguaje en general: «La grammaire est une, parce que l'univers est un».[59]

La dificultad con que tropezamos, en esta primera fase del análisis estructural del relato, es más bien la eliminación de aquellas propiedades del lenguaje que no se reducen a las relaciones sintácticas: léxico, figuras, estilo, etcétera. ¿Cómo cabe diferenciar, por ejemplo, la intervención del narrador en una novela de la del personaje, o discernir si una descripción se incorpora o no al tiempo de la acción, sin observar las palabras mismas? Los matices de la narrati-

56. Véase Propp, 1970, p. 31.

57. Véanse Claude Bremond, 1964, 1966; A.-J. Greimas, 1966; Barthes, 1966; Todorov, 1966. E. Souriau había publicado en 1950 su *Les Deux cent mille situations dramatiques*. Véase Helena Beristáin, México, 1982. Hay resúmenes históricos en P. de Meijer, 1981; y en el valioso manual de S. Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, Londres, 1983.

58. Todorov, 1966, p. 125.

59. Todorov, 1969, p. 15.

vidad dependen de la contextura del lenguaje. La *Grammaire du Décaméron* distingue entre el aspecto sintáctico del relato, el semántico (lo que se representa y evoca) y el verbal, soslayando los dos últimos. Pero Todorov también aclara: «Boccace a lui-même indiqué la voie à suivre dans la conclusion du livre: il n'a pas INVENTÉ ces histoires, dit-il, mais il les a ÉCRITES. C'est, en effet, dans l'écriture que se crée l'unité; les motifs que l'étude du folklore nous fait connaître sont transformés par l'écriture boccacienne».[60] Pues eso: la narratividad se cruzará de tal suerte con la escritura —y, felizmente, con la literatura.

De este encuentro parte Roland Barthes en *S/Z* (1970), donde se acentúa la pluralidad de significaciones que hace posible la convergencia de una diversidad de códigos. Barthes supera así la consideración excluyente sea de la intriga, sea de las acciones mismas (la «fábula» y el «sujeto» de los formalistas), acciones en que se concentra Claude Bremond (*Logique du récit*, 1973: una narración es un discurso que da forma a unas acciones). La narratología posterior asumirá la indivisibilidad de estos dos niveles del relato, llamados por Genette *récit* e *histoire* (el enunciado narrativo mismo; la concatenación de acontecimientos: la «fábula» de Cesare Segre, véase la p. 194), y la compenetración de ambos con las palabras (por ejemplo, en el «estilo indirecto libre»).

A esta segunda fase de la narratología actual, que viene engendrando multitud de publicaciones, pertenecen las obras de Iuri M. Lotman, Cesare Segre, Gérard Genette, Franz Stanzel, Dorrit Cohn y Seymour Chatman.[61] De ellas proceden terminologías y distinciones aún no unificadas y que sería vano —aunque uno pudiera— resumir aquí. Quisiera encarecer a mis lectores el valor de estas contribuciones, notorio avance en nuestro entendimiento de las formas narrativas, y subrayar de paso dos o tres rasgos generales que las caracterizan.

Tengo presente, para comenzar, un estudio de excepcional rique-

60. *Ibid.*, p. 12: «Boccaccio ha indicado él mismo el camino por seguir, en la conclusión de su libro: él no ha INVENTADO estas historias, dice, sino las ha ESCRITO. Es, efectivamente, en la escritura por la que se crea la unidad; los motivos que el estudio del folklore nos hace conocer quedan transformados por la escritura boccacciana». (Las versalitas son del autor.)

61. Aludo a J. Lotman, 1970, 1974; Genette, 1972; C. Segre, 1974; S. Chatman, 1978; D. Cohn, 1978; y Franz Stanzel, 1979.

za, el «Discours du récit» (*Figures* III, 1972) de Genette. Me hallo ante un análisis enormemente sugestivo. Veamos brevemente por qué he dicho «formas narrativas» y digo «sugestivo».

No se trata de forma sino de formas. El método empleado no es uniestructural sino pluriestructural, o más sencillamente: pluriformal. Superada queda así la búsqueda de la narración única, madre de todas las narraciones, relato de relatos, *Urerzählung*, con que soñaron Greimas y los suyos. No se postula la uniformidad de un universo simplificado por las categorías del cerebro humano. No se fuerza la riqueza de la imaginación poética a plegarse a las supuestas leyes generales, o mundiales de la gramática. Ante un relato Genette arranca de la percepción simultánea de los tres estratos superpuestos que lo configuran: *récit* e *histoire*, según apunté hace un momento —el discurso narrativo, la serie lógica de sucesos—, y también *narration*, es decir el acto de contar. El relato suele ser la obra maestra de Proust, de extrema complejidad formal, que el crítico se propone no simplificar sino conocer a fondo como creación individual. Ello exige un vaivén incesante entre crítica e historia literaria, o sea, entre la lectura de la novela de Proust y la recapitulación de las formas que el itinerario multisecular del arte narrativo de Occidente manifiesta y despliega plenamente. Los tres estratos en cuestión se tocan y entrelazan a cada momento. Y de sus interrelaciones —lo cual a mi juicio es decisivo— brotan no incontables pero sí muy copiosas y variadas formas: el relato es *polimórfico*.

Al contacto de la historia con el relato (traduzco *histoire* y *récit*) se dirigen ciertas preguntas fundamentales. ¿Cuál es la disposición temporal de una obra? ¿Cuál es su ritmo? ¿Qué frecuencia connotan los sucesos narrados (singulares, reiterativos, etc.)? Y también, tratándose no ya de temporalidad sino de grados o modalidades (*modes*) de información: ¿qué grado de conocimiento se ofrece al lector acerca de la acción y de los personajes? ¿Cuál es el personaje cuya percepción de los demás, y de cuanto sucede frente a él, gobierna el campo narrativo? Y adviértase de paso que el grado de información o conocimiento —unido desde luego a la mayor o menor contracción temporal del relato— es algo que no cabe apreciar sin atender al lenguaje mismo, puesto que puede afectar cualquier frase o cualquier palabra del enunciado narrativo.

Al contacto del nivel de la narración con el de la historia —del contar con lo contado— corresponde toda elucidación de la voz que

nos cuenta el cuento. ¿Cuántas son las voces y cómo se relacionan mutuamente? ¿Hay cuentos interpolados (*métarécits* o metarelatos)? ¿Cuál es el tiempo del narrar con respecto al de la historia? ¿Ulterior (lo más corriente) o simultáneo (si hay diario, reportaje, novela epistolar)? ¿Se sitúa el acto de contar dentro o fuera del mundo representado o diégesis? (La *diégèse* es «l'univers spatio-temporel désigné par le récit».)[62] ¿Qué lazos hay entre el narrador y la historia que cuenta (héroe, amigo, personaje periférico, creador, etcétera)?

Basta con estas indicaciones sumamente rudimentarias para dar a entender el espacio importantísimo que ocupa la temporalidad no ya en Proust sino en toda configuración del relato; también para el Fredric Jameson de *Marxism and Form* (Princeton, 1971), por ejemplo, que con razón la asocia al tiempo histórico. Narrar es vivir y hacer vivir el tiempo —encauzándolo, conformándolo, invirtiéndolo, entregándolo al buen capricho del lector (como en *Rayuela*, 1963, de Julio Cortázar), subyugándolo, quizá salvándolo... Con acierto tituló Alejo Carpentier una colección de cuentos *Guerra del tiempo* (1958). Tanto es así que separar la temporalidad de la narratividad parece imposible. Pero claro, no lo olvidemos, no todo es narración en una novela (ni en un romance novelesco del siglo XV, ni en un poema épico, ni en *Faust*, ni en *Eugenio Oniéguin*). Tratándose de pausas, de verdaderas suspensiones del tictac del tiempo, señala Genette que no todas son descripciones; ni todas las descripciones son pausas.[63] Así en Proust, cuyos pasajes descriptivos, esenciales en la *Recherche*, coinciden con el ejercicio de la sensibilidad del héroe. Mirar, admirar, penetrar en lo visible es también vivir, es también una forma de actividad. En este caso es el protagonista quien describe.[64] Pero hemos de notar que el transcurso del tiempo no se interrumpe por fuerza si quien describe es un narrador que no participa en la acción. Veamos un ejemplo de descripción que incorpora la diégesis a la temporalidad.

Las primeras frases de *La Regenta* (1884) de Clarín nos introdu-

62. Genette, 1972, p. 280. Véanse los complementos de Genette, 1983.
63. Véase *ibid.*, pp. 128-129.
64. Véase *ibid.*, p. 134. Sobre las descripciones en el relato, véase C. Pérez Gallego, 1973, pp. 115 ss.: hay tensión entre diálogo y descripción; el diálogo procede de la descripción y se contrapone a ella. (Para el arte de la descripción, además de lo mencionado en mi nota 85 del cap. 12, véanse J. Ricardou, 1972; Alexander Gelley, 1979, y P. Hamon, 1981.)

cen sin más tardar a Vetusta, la ficticia ciudad en que se desarrollará la novela entera:

> La heroica ciudad dormía la siesta. El viento sur, caliente y perezoso, empujaba las nubes blanquecinas que rasgan al correr hacia el norte. En las calles, no había más ruido que el rumor estridente de los remolinos de polvo, trapos, pajas y papeles, que iban de arroyo en arroyo, de acera en acera, de esquina en esquina, revolando y persiguiéndose, como mariposas que se buscan y huyen y que el aire envuelve en sus pliegues invisibles. Cual turba de pilluelos, aquellas migajas de la basura, aquellas sobras de todo, se juntaban en un montón, parábanse como dormidas un momento y brincaban de nuevo sobresaltadas, dispersándose, trepando unas por las paredes hasta los cristales temblorosos de los faroles, otras hasta los carteles de papel mal pegados a las esquinas, y había pluma que llegaba a un tercer piso, y arenilla que se incrustaba para días, o para años, en la vidriera de un escaparate, agarrada a un plomo.

Menos perezoso que las personas, el viento no duerme la siesta. El narrador, ayudado por él, describe no el aspecto estático de unas cosas sino el movimiento. Abundan los verbos, casi todos activos o que implican actividad —y tiempo. Humildísimos, minúsculos, los objetos (como en la novela picaresca) aparecen personificados y simbolizados. Tan sólo dos protagonistas de la novela (Ana Ozores, Fermín de Pas) compartirán esta tendencia a superar, en vertical ascenso, la inercia de la materia. Todo lo demás, en la ciudad adormecida, es mediocridad o hipocresía. Como los pájaros —muy significativos en *La Regenta*—, los trapos, las migajas y los papeles suben, ascienden, vuelan, si bien efímeramente; salvo la casi incorpórea arenilla, agarrada a un escaparate «para días, o para años». El mundo representado, en suma, es indivisible de la temporalidad. No hay pausa ni quietud, sino diégesis dinámica.

Si el espacio —entre lo uno y lo diverso— separa, el tiempo une o reúne a los seres, las cosas y los sucesos. Todo queda temporalizado por el arte del cuentista: por la interacción del relato, la historia y la narración. No es concebible un acontecimiento absolutamente aislado, del tono inocente ante el curso del tiempo. El suceso, desde el momento en que pertenece al cuento, ocurre «después de», o «antes de», o «repetidamente», o «usualmente», o «una sola vez», o «por

última vez», etcétera. No resisto a la tentación de reproducir aquí unas palabras de Genette acerca de lo que Vladimir Jankélévitch ha llamado la *primultimité* de la primera vez, de cuanto acaece por primera vez:

> c'est-à-dire le fait que la première fois, dans la mesure même où l'on éprouve intensément sa valeur inaugurale, est en même temps toujours une dernière fois —ne serait-ce que parce qu'elle est à jamais la dernière à avoir été la première, et qu'après elle, inévitablement, commence le règne de la répétition et de l'habitude.[65]

Cierto es que Proust, de quien se habla, expresa con especial intensidad estos fenómenos de temporalización. Pero también los hallamos en Homero. La conciencia del tiempo fundamenta los cauces narrativos. Y no sorprende nada que estos cauces ocupen un lugar privilegiado en las literaturas modernas y en las respuestas que éstas proponen a la saturación histórica, al cambio incesante y a la pluralidad de mundos en que vivimos —móviles, disgregados, inconclusos.

He llamado esta narratología polimórfica por más de un motivo. En cuanto al *tempo* del relato (la velocidad del enunciado verbal en contraposición con el tiempo de la acción), Genette pone de relieve la existencia de cuatro formas canónicas de duración novelesca:[66] la «elipsis» («pasaron tres años»: pura cronología; o a veces con una sola indicación: «après ces trois années de bonheur divin ...» —Stendhal), la «pausa» (descripción sin tiempo; o el narrador habla por cuenta propia: Sterne) y entre estos dos extremos, las dos formas más frecuentes: la «escena» (en general dialogada, que iguala el tiempo del relato y el de la historia), y el «sumario», más rápido, que suele servir de transición entre las escenas o también de recapitulación retrospectiva (dos funciones en que es expertísimo Cervantes; así, el arranque del *Celoso extremeño*:

> No ha muchos años que de un lugar de Extremadura salió un hidalgo, nacido de padres nobles, el cual, como otro pródigo, por diversas partes de España, Italia y Flandes anduvo gastando así

65. Genette, p. 110: «es decir el hecho de que la primera vez, en la medida en que se experimenta intensamente su valor inaugural, es siempre al mismo tiempo una última vez —siquiera porque es para siempre la última de las primeras veces, y que después de ella, inevitablemente, comienza el reino de la repetición y de la costumbre».
66. Véase *ibid.*, pp. 128 ss.

> los años como la hacienda; y al fin de muchas peregrinaciones, muertos ya sus padres y gastado su patrimonio, vino a parar a la gran ciudad de Sevilla, donde halló ocasión muy bastante para acabar de consumir lo poco que le quedaba.

No hay hueco ni suspensión del relato, sino caracterización vertiginosa de toda una vida.) Pues bien, en la práctica este esquema nos *sugiere*, al leer una novela determinada, observaciones no contenidas en el andamiaje inicial. Las categorías propuestas por el crítico se combinan y de tal manera engendran una variedad de formas. Los capítulos 4 y 6 del *Lazarillo de Tormes* son «sumarios», sí, pero con evidentes rasgos elípticos; como cuando el narrador dice del fraile de la Merced, su amo: «Éste me dio los primeros zapatos que rompí en mi vida; mas no me duraron ocho días. Ni yo pude con su trote durar más. Y por esto y por otras cosillas que no digo, salí dél». En este caso el narrador hace frente a dos problemas a la vez: el del *tempo* y el de grado o modalidad de información. Son dos condiciones que se afectan y recortan mutuamente en una novela como *Ritmo lento* (1963) de Carmen Martín Gaite, donde la verdad ansiada por el héroe exige el difícil rechazo de esa velocidad de vida que nos condena a la ignorancia de los seres más queridos, fatalmente opacos; y un personaje confiesa:

> Durante bastante tiempo he tenido relaciones con mi hijo, y el año pasado lo dejamos. Es muy difícil de explicar cómo fueron estas relaciones, y necesitaría todo ese tiempo que dice usted para entrar en esta explicación, el tiempo de hablar sin prisa toda una vida. Y además tendría que encontrar a alguien que quisiera escucharme.[67]

Una sugerencia más sería el estudio de otro procedimiento de índole temporal en el relato: la *predicción*. Me refiero a lo que dice, o predice, un personaje de novela o de cuento, anunciando o vaticinando sucesos futuros —no a los pronósticos formulados por el narrador. Éstos, que son muy corrientes, pertenecen a las «anacronías» analizadas por Genette, es decir, a las discordancias entre el orden de los acontecimientos en la historia y su orden en el relato: retros-

67. Carmen Martín Gaite, *Ritmo lento*, Barcelona, 1981, p. 20. Sobre el *tempo* de la novela, véase Darío Villanueva, 1977.

pección y anticipación. Genette las denomina *analepse* y *prolepse*. Se evoca un suceso anterior al punto de la historia en que nos hallamos. O se anuncia por anticipado un suceso ulterior.[68] Ejemplo reciente y extremado —pronto clásico— de anticipación, o prolepsis, por parte del narrador es la primera frase de la *Crónica de una muerte anunciada* (1981) de Gabriel García Márquez: «El día en que lo iban a matar, Santiago Nasar se levantó a las 5.30 de la mañana para esperar el buque en que llegaba el obispo».

Y Santiago Nasar no morirá sino con las últimas palabras del narrador, cumplimiento de las primeras, remate de la gran bóveda que la anticipación inicial permite erigir sobre la novela entera. El narrador no predice nada, puesto que sabe lo que sucedió, *a posteriori*, y lo cuenta todo como si se tratase de un cuento tradicional y no de una novela (riesgo que no significa que no leamos finalmente una novela). Casi todos los habitantes del pueblo, en realidad, menos Santiago Nasar, sospechaban que éste iba a ser asesinado: «muchos de los que estaban en el puerto sabían que a Santiago Nasar lo iban a matar». Pero, claro está, no lo sabían a ciencia cierta; y el narrador no les da la palabra, o sea, la oportunidad de predecir el crimen (y quizá de prevenirlo). En este tipo de relato la ilusión de la libertad disminuye notablemente y se agiganta la de la fatalidad —«un certain poids de "prédestination"»,[69] como escribe Genette acerca de *Manon Lescaut*, del abate Prévost, cuyo desenlace conocemos desde un principio, y de *La muerte de Ivan Ilich*, de Tolstoi, que narra también una muerte anunciada. (Como en España, agregaría Rico, el *Caballero de Olmedo* de Lope.)[70]

No así la predicción en boca *de un personaje*, que problematiza la libertad de los demás, por cuanto, ignorante en el fondo del futuro, por más que se crea omnisciente, dicho personaje ha de fundarse en conjeturas, observaciones, convicciones astrológicas o supuestos poderes proféticos. Verdad es que la inclinación a la predicción y a la fácil profecía —más fácil que la inteligencia del presente y no digamos del pasado— es frecuentísima en nuestra vida cotidiana y por lo tanto no está reñida con el posible o anhelado realismo de tantos novelistas. Ahora bien, yo aludo a aquellos vaticinios que efectivamente

68. Véase Genette, 1972, pp. 78 ss.
69. *Ibid.*, p. 106.
70. Véase Rico, 1983, p. 14. Y su edición del *Caballero de Olmedo*, Salamanca, 1967.

se cumplen. Y cabe inquirir, ¿cuál es su función en un relato? Se engarzan sucesos dispares, desde luego, logrando así un grado mayor de unidad. Se divisa una virtualidad, un hipotético acontecimiento futuro, sin que se sienta el menor «peso de predestinación». Pues el pronóstico, para que exista como tal, no tiene por qué ser verdadero. Basta con averiguar sobre la marcha si ha sido o no un desatino. Sólo el narrador, en efecto, puede anunciar lo venidero. O, como en las novelas policíacas, amagar una indicación que acabe siendo una engañifa. La predicción del personaje enlaza misteriosamente el hoy con el mañana, creándose así fenómenos de *suspense*, como en las películas a lo Hitchcock y además en cierta música de jazz —Duke Ellington, Billie Holiday, Errol Garner— con la que el oyente experimenta una casi intolerable tensión entre dos tiempos: entre el presente y el futuro.

Aparecen entonces personajes de abolengo profético, como por ejemplo el ciego de *Lazarillo de Tormes*, ciego vidente (con Tiresias, Edipo, el Rey Lear), «gran maestro» que guía en cuestiones de entendimiento al muchacho que debía guiarle a él, enseñándole la primacía de lo invisible sobre lo visible. «Yo te digo —vaticina el ciego— que si un hombre en el mundo ha de ser bienaventurado con vino, que serás tú.» Previsión que el héroe (pregonero de vinos) puede corroborar: «mas el pronóstico del ciego no salió mentiroso ... que sin duda debía tener espíritu de profecía». Y hay muchas otras versiones, distintamente matizadas, de esta figura formal: la predicción del personaje. Recuérdense de paso, entre las más conocidas, las palabras del abate Blanès en la *Chartreuse de Parme* (I, 7), que predice y preludia la prisión de Fabrice del Dongo y sus años finales como cartujo: «averti par ma voix, ton âme peut se préparer à une autre prison bien autrement dure, bien plus terrible! ... Tu mourras comme moi, mon fils, assis sur un siège de bois, loin de tout luxe ...» (y agrega luego: «sur un siège de bois et vêtu de blanc»). Se advierte que Blanès no suprime la libertad de su joven amigo, ya que le permite y recomienda que viva —estoicamente— una independencia interior; que la ironía de Stendhal mueve al lector a preguntarse si no existen, entre el cielo y la tierra, entre la providencia divina y la improvisación individual, destinos inteligibles; y que el carácter del propio Fabrice es especialmente sensible a los presagios, a su insatisfacción con la inercia de lo existente, o a esa suspensión íntima, casi placentera, que originan los presentimientos del futuro:

«C'est ainsi que, sans manquer d'esprit, Fabrice ne put parvenir à voir que sa demi-croyance dans les présages était pour lui une religion, une impression profonde reçue à son entrée dans la vie. Penser à cette croyance, c'était sentir, c'était un bonheur».

Para dar fin a este breve muestrario de planteamientos narratológicos, quisiera señalar el interés de dos libros relativamente recientes: los de Franz K. Stanzel y Dorrit Cohn. Consagra Stanzel buena parte del suyo (*Theorie des Erzählens*, 1979) al deslinde de los diferentes tipos de «mediatización» (*Mittelbarkeit*) que conviene descubrir en el arte de la novela. Es cierto que toda narración queda mediatizada —distanciada, modelada, evaluada, percibida, sentida— por un narrador. Lo curioso es que Stanzel considere esta dimensión como algo característico del género narrativo (el título del primer capítulo es «Mittelbarkeit als Gattungsmerkmal der Erzählung»),[71] lo cual me parece discutible. Los grados de mediatización en la novela, según muestra Stanzel, son relativos y variados. Lo mismo acontece con la poesía, que arranca de la actividad de una voz o sensibilidad observadora, contemplativa y valorizadora, que no cabe confundir ni con el «objeto» (o «concepto», como decían las preceptivas del Renacimiento) del poema ni con el poeta de carne y hueso. Se hace difícil seguir manteniendo la distinción platónico-aristotélica (*República* 392 *d*-394 *d*, *Poética* 1.448 *a*) entre las obras en que el escritor «imita» a otros, o «asume otra personalidad», y aquellas en que habla «su propia persona». ¿Hemos de pensar que el poeta se imita a sí mismo? El modelo de comunicación que hoy tenemos presente encierra no al autor real, bien sea novelista («El narrador de una novela no es nunca el autor», afirma Vargas Llosa, como Proust en *Contre Sainte-Beuve*),[72] bien sea dramaturgo o poeta, sino a esa voz que impulsa y da vida al trato del lector con las palabras, configurándolas y de tal suerte mediatizando el objeto representado. Es quizá propio de la poesía lo que Stanzel dice acerca de una de las tres situaciones narrativas arquetípicas, la situación «personal» (quien mediatiza no es el narrador mismo, que se esconde, sino un personaje «reflector» al interior del cuento: el *point of view* de Henry James): que el intento de superar la mediatización por la *ilusión de lo inmediato*

71. «La mediatización como rasgo genérico de la narración.»

72. Mario Vargas Llosa, «Los Miserables: el último clásico», *Cielo abierto*, Lima, VIII (1983), p. 38.

es la cualidad representativa de la situación «personal».[73] ¿Esta superación y esta ilusión no es lo conseguido también por buen número de poesías? Pero no cabe zanjar aquí este pleito, que remito por ahora a mis lectores. Como quiera que sea, hay dificultades que se resolverían si los narratólogos atiendesen con más empeño a la teoría de los géneros, es decir, distinguiesen entre la novela, el cuento o la *novella*, por un lado, y por otro los *radicals of presentation* o cauces de comunicación, como la narración, que tanto espacio ocupa lo mismo en la poesía que en el teatro.

Esclarece Stanzel tres tipos principales de mediatización: hay, además de la situación personal, la pseudoautobiográfica (*Ich-Erzählung* o relato en primera persona), cuyo narrador es un personaje incluido en el mundo presentado, y la «autorial» (*auktoriale*), cuyo narrador queda fuera de ese mundo. Su análisis, de una riqueza que no se presta al resumen, tiene generalmente tres méritos importantes. No nos encontramos, en primer lugar, ante una taxonomía de formas, o clasificación de objetos que están ahí: «Los años cincuenta marcan el final —resume Stanzel en un artículo— de la época linneana de la teoría y crítica de la novela ...». Ahora nos interesamos más bien por las «variaciones y modulaciones de estas formas, en sus combinaciones y fusiones tales como aparecen en una novela o un cuento particular».[74] Por ejemplo, no se pueden aquilatar las intervenciones del narrador autorial (Dickens, Galdós, Musil) si nos empecinamos en separar, como en gramática generativa, unas estructuras en apariencia «superficiales» de otras «profundas».[75] En segundo lugar, esta clase de reflexión conduce a una enriquecida visión *histórica* del desenvolvimiento de las formas narrativas (como también en Genette). Salta a la vista que desde fines del XIX se intensifica el uso del personaje «reflector» y por consiguiente del «estilo indirecto libre» (*erlebte Rede*).

73. Véase Stanzel, 1979, p. 16: «die Ueberlagerung der Mittelbarkeit durch die Illusion der Unmittelbarkeit ist demnach das auszeichnende Merkmal der personalen ES [Erzählsituation]». Véase Barbara Herrstein Smith, 1978, cap. 2, «Poetry as Fiction»; M. Pagnini, 1980, pp. 27 ss.; y R. C. Elliott, 1982, *Literary Persona*. Escribe Francisco Ayala, 1971 («Reflexiones sobre la estructura narrativa»): «al fin, toda poesía resulta ser narración» (p. 420).

74. Stanzel, 1978, p. 247: «the nineteen-fifties mark the end of the Linnaean age of the theory and criticism of the novel ... [Now we are interested in] the variations and modulations of these forms as they appear in a particular novel or short story». Sobre el concepto de *Idealtyp*, ver las interesantes aclaraciones de Stanzel, 1979, p. 20.

75. Véase Stanzel, 1979, p. 34.

Por último, se abre camino el examen de lo que denomina Stanzel la «dinamización» (*Dynamisierung*) del fenómeno narrativo singular, o sea, de cómo se intensifica la mediatización por medio de unos cambios de táctica formal a lo largo de una misma novela.[76] Esta tercera perspectiva, consecuencia de las dos primeras, nos ayuda a percibir los cambios de ritmo y de enfoque («alteraciones», los llama Genette)[77] que enriquecen y vitalizan un relato como *Werther*, por dar un ejemplo clásico, o entre los contemporáneos, *La ciudad y los perros* (1963) de Vargas Llosa. Estos procesos, señala Stanzel, se vuelven asimismo convencionales. *Pepita Jiménez* (1874), de don Juan Valera, adapta —y complica— el esquema de *Werther*.[78] (Las dos novelas españolas que más vengo citando, el *Quijote* y *La Regenta*, se enriquecen progresivamente, modificándose a sí mismas, en grado sumo.) Muchas veces la parte final de una novela reanima o sorprende al lector mediante estos dinamismos formales. Por ejemplo, el llamado narrador «periférico» (que pertenece al mundo narrado y conoce al personaje principal, pero no participa en la acción; que es un observador, como Watson junto a Sherlock Holmes; o que no pasa, como en los *Hermanos Karamazov*, de ser un conciudadano, murmurador e indiscreto, de los personajes) se convierte en actor casi céntrico al final de *Pnin* (1954) de Nabokov, no sin que ello plantee ciertas interrogaciones estimulantes para el lector: ¿qué relaciones tendría el narrador —ruso exiliado también— con la mujer del desgraciado Pnin? Etcétera. Otro tanto se descubre en *La cabeza de la hidra* (1978) de Carlos Fuentes, que realza el enigma temático, puesto que su narrador marginal resulta ser el espía en jefe (como el «Control» de John Le Carré) que procura dirigir los pasos del protagonista.

Deja transparentar el título, muy feliz, de Dorrit Cohn, *Transparents Minds* (Princeton, 1978), el objetivo del libro: presentar una tipología de las modalidades narrativas de conocimiento de la interioridad de los personajes. He aquí por fin un intento riguroso de analizar la vasta exploración, tan paradójica, que lleva a cabo la

76. Véase *ibid.*, pp. 69 ss. Acerca de la *Theorie* de Stanzel, véanse la reseña de D. Cohn, «The Encirclement of Narrative», en *Poetics Today*, II, 2 (1981), pp. 157-182, y el mismo número de esta revista, dedicado a la narratología, especialmente las bibliografías, Mieke Bal, «Notes on Narrative Embedding», pp. 41-59, y del propio Stanzel, «Teller-Characters and Reflector-Characters in Narrative Theory», pp. 5-15.

77. Véase Genette, 1972, pp. 211 ss.

78. Agradezco a Stephen Gilman la indicación (años ha) del paralelo Goethe-Valera.

novela moderna. El arte del novelista tiende a realizar esa ilusión de vida reconocible, ese «aire de realidad» —*the air of reality*— de que nos habló Henry James. La paradoja estriba en que «narrative fiction attains its greatest "air of reality" in the representation of a lone figure thinking thoughts [se trata de *The Portrait of a Lady*] she will never communicate to anyone».[79] Es decir, la transparencia psíquica de la novela supone y suprime la opacidad, la inexorable ignorancia mutua, a la que nos aboca nuestra vida cotidiana. El tan cacareado realismo de la novela culmina en la recreación imaginada de la recoleta conciencia íntima de los personajes. Esta saturación de claridad interior —más allá del autoconocimiento del yo— es una aportación del escritor, de Cervantes a Joyce, que no tiene por qué merecer tampoco el nombre de irrealismo. Lo que Bergson llamaba la *attention à la vie* conduce no sólo a alternativas oníricas sino al esfuerzo novelesco por penetrar la corteza de lo visible. Desde el momento en que una narración supuestamente no inventada —como la *non-fiction* de Capote o Mailer, que nos cuenta la vida y la muerte de criminales conocidos, o un relato cuasi autobiográfico (Carlos Barral) nos comunica aquello que alguien pensaba a solas y para sí, es evidente que pisamos el terreno de la ficción novelesca.

En el mundo hispánico disponemos de un elemento de contraste muy neto, de índole opuesta, que es el género llamado costumbrismo (Estébanez Calderón, Mesonero Romanos, Ricardo Palma), emparentados con la viñeta romántica (De Jouy), el *sketch of manners* del XVIII (Addison, Steele), la vieja tradición satírica (el *Narrenschiff* de Sebastian Brant, el *Mundo por de dentro* de Quevedo) y la no menos antigua de los «caracteres» (Teofrasto, La Bruyère). Emblema famoso de ello es el *Diablo cojuelo* (1641) de Vélez de Guevara (luego de Lesage), hábil fisgón que destapa los tejados de las casas para poder atisbarlas desde lo alto.[80] ¿Y si se destaparan los pensamientos? No, jamás, el costumbrista se reduce sistemáticamente a *ver* el «mundo desde fuera», a fin de trazar tipos de humanidad y de conducta: profesiones, edades, sexos, vicios, costumbres, «tradiciones». Pero, como escribe Pere Gimferrer en un relato intencionadamente especular —el protagonista es un pintor—, *Fortuny* (Barce-

79. D. Cohn, 1978, p. 7: «la ficción narrativa alcanza su "aire de realidad" mayor en la representación de una figura solitaria que piensa unos pensamientos que no comunicará nunca a nadie».

80. Véase C. Guillén, 1971, p. 124.

lona, 1983): «l'ull refusa a l'ull la visió del fons de l'ull». (Siete siglos antes Ramon Llull había dicho en el *Arbol ejemplifical*, VI, 3, 10: «negún home es visible».) La voluntad hispánica de exterioridad no se superó sino después de Galdós y Clarín.

Pues bien, frente a la novela propiamente dicha, Dorrit Cohn esclarece sus diferentes formas de psicología imaginada. Son tres las fundamentales. En primer término, la «psiconarración» (*psycho-narration*): discurso del narrador desde fuera, que se avecina a la conciencia del personaje, a su interioridad. En segundo lugar, el «monólogo citado» (*quoted monologue*): discurso mental del personaje desde dentro, en primera persona y en el momento mismo de la acción. Esto incluye el soliloquio tradicional y —cuando éste, con el siglo XIX, no resulta convincente— el llamado «monólogo interior», desde Dujardin hasta el *Ulysses* de Joyce, que apenas lo separa del fluir de la narración misma. Llevado más lejos, tenemos una verbalización menos convencional, más incoherente tal vez (que se ha denominado *stream-of-consciousness*): retahíla ininterrumpida de impulsos, asociaciones, divagaciones —y de efectos de estilo. (A lo largo de tal espectro, los grados, como Antonio Prieto ha mostrado, son muy variables.[81] Así, en España, *Cinco horas con Mario*, 1966, de Miguel Delibes; o las riquísimas matizaciones de Rosa Chacel, en por ejemplo *Acrópolis*, 1984.) Tercero, el «monólogo narrado» (*narrated monologue*): discurso mental del personaje reproducido por el narrador desde fuera y en tercera persona. Estas tres formas se modifican si se trata de novelas pseudoautobiográficas, o en «primera persona», donde el tiempo separa al narrador de la propia conciencia evocada (el *self-quoted monologue*).[82] Estos análisis no son simplificables y no puedo sino sugerir el valor de cuanto Dorrit Cohn dice sobre el monólogo narrado (designado en francés y alemán por *style indirect libre* y *erlebte Rede*).

El procedimiento lo cultiva Jane Austen, que inscribe en la novela en tercera persona la introspección propia del relato confesional o epistolar; y lo perfeccionan Flaubert, Zola y Henry James, como es bien sabido.[83] El monólogo narrado se sitúa a medio camino entre la psiconarración, por un lado, que el narrador modela con su lenguaje

81. Véase Antonio Prieto, 1975, pp. 30 ss.
82. Véase Cohn, 1978, caps. 4, 5 y 6.
83. Véase *ibid.*, pp. 112 ss.

y desde su saber, y el monólogo puro, o «citado», por otro lado, que el narrador entrega a las propias palabras del personaje. Entre estos dos extremos existe, por supuesto, más de una postura intermedia.

En *La Regenta* de Clarín —pongo por caso otra vez— quien cuenta el cuento se acerca con frecuencia al verdadero monólogo narrado, al encuentro de dos conciencias, para luego alejarse de él, de manera cambiante, inestable y hasta equívoca. El monólogo puro (de tan vieja estirpe: los apartes del *Lazarillo*; el monólogo de Sancho, que es un autodiálogo: *Quijote*, II, 10) es lo que más escasea. Lo identifica el uso de la primera persona; por ejemplo, cuando las galanterías de don Álvaro Mesía ofenden a Ana Ozores (cap. 9): «Ana lo olvidó todo de repente para pensar en el dolor que sintió al oír aquellas palabras. "¿Si habré visto ya visiones? ¿Si jamás este hombre me habrá mirado con amor; si aquel verle en todas partes sería casualidad; si sus ojos estarían distraídos al fijarse en mí?"». Con la primera persona, las preguntas y las indecisiones revelan el soliloquio; no sin que notemos, sin embargo, el origen; es decir, que se sale o procede de la psiconarración, mediante el uso del «si» que se emplearía en ésta («Ana se preguntaba si aquel verle en todas partes sería ...»).

El extremo opuesto es la psiconarración en tercera persona, que es mayoritaria (cap. 10): «Sentía en las entrañas gritos de protesta, que le parecía que reclamaban con suprema elocuencia, inspirados por la justicia, derechos de la carne, derechos de la hermosura ... Ana, casi delirante, veía su destino en aquellas apariencias nocturnas del cielo, y la luna era ella, y la nube la vejez, la vejez terrible, sin esperanza de ser amada». Reconocemos la contracción del resumen en tercera persona; la flexibilidad temporal de la psiconarración de que nos habla Dorrit Cohn, «a kind of panoramic view» del estado psíquico de la heroína.[84] Ello supone el uso de palabras que no serían las suyas; sería raro que dijera ella: «siento en las entrañas gritos ...». Y como quien delira no suele saberlo, el adjetivo «delirante» no puede ser sino una aportación del narrador.

Ahora bien, en otras ocasiones la psiconarración se explaya, se demora y parece que se acopla con los pensamientos de Ana; así, cuando recuerda su confesión con el Magistral (cap. 13):

84. *Ibid.*, p. 34.

> Recordó todo lo que se habían dicho y que habían hablado, como con nadie en el mundo con aquel hombre que le había halagado el oído y el alma con palabras de esperanza y consuelo, con promesas de luz y de poesía, de vida importante, empleada en algo bueno, grande y digno de lo que ella sentía dentro de sí, como siendo el fondo del alma. En los libros algunas veces había leído algo así, pero ¿qué vetustense sabía hablar de aquel modo? Y era muy diferente leer tan buenas y bellas ideas, y oírlas de un hombre de carne y hueso, que tenía en la voz un calor suave y en las letras silbante música, y miel en palabras y movimientos.

Hemos entrado en el mundo mental y sentimental de Ana, la poetisa frustrada, la lectora de san Juan de la Cruz y Chateaubriand. Sólo ella podría decir que tienen «miel» las palabras del Magistral.

La psiconarración es como la base sobre la cual se erigen los numerosos y extensos monólogos narrados de la novela, en tercera persona, pero que Clarín coloca, para evitar malentendidos, entre comillas —por ejemplo (cap. 10):

> «Pero no importaba; ella se moría de hastío. Tenía veintisiete años, la juventud huía; veintisiete años de mujer eran la puerta de la vejez, a que ya estaba llamando ... El amor es lo único que vale la pena de vivir, había ella oído y leído muchas veces. Pero ¿qué amor? ¿Dónde estaba ese amor? Ella no lo conocía. Y recordaba, entre avergonzada y furiosa, que su luna de miel había sido una excitación inútil, una alarma de los sentidos, un sarcasmo en el fondo; sí, sí, ¿para qué ocultárselo a sí misma si a voces se lo estaba diciendo el recuerdo? ...».

Las comillas son la convención tipográfica que nos introduce en el pensamiento de Ana. La tercera persona del verbo, la convención gramatical que protege los derechos del narrador y de la escritura, la cual no puede coincidir con un estado anímico, sino simbolizarlo y a veces hasta interpretarlo. El narrador traduce y abrevia cuando escribe que Ana estaba «entre avergonzada y furiosa ...». La ausencia de incisos, las yuxtaposiciones paratácticas, las repeticiones, los esbozos rápidos —«¿Dónde estaba ese amor? Ella no lo conocía»— que resumen duraciones más largas, el autodiálogo muestran que lo simbolizado es un estado de conciencia que no se reduce a un complejo verbal. Lo principal es acaso comunicar el ritmo de ese estado. Es lo

que Dorrit Cohn explica con motivo del *Portrait of the Artist* de Joyce: «By leaving the relationship between words and thoughts latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation».[85] No se trata de reproducir las palabras del personaje en sus momentos más luminosos y enérgicos de autoexpresión, que son los monólogos puros, sino de cruzar el umbral de la interioridad ajena. Ese umbral es también el de la verbalización —con su entorno, sus gestos, su penumbra. El recato del narrador es lo que mejor define la dificultad del desafío con que el autor se enfrenta: el del encuentro de dos conciencias.

Quizá quede más claro ahora lo que se afirmaba al principio de este capítulo: que las formas son siempre significativas; y que su percepción no lleva implícita la autonomía completa de la obra singular en relación con las demás obras. No me ha sido posible glosar unas categorías narrativas sin mentar nuestra experiencia del tiempo o nuestro dudoso conocimiento de la conciencia ajena. En cuanto a la tensión entre la obra singular y las formas colectivas, el comparatista tiende naturalmente a interesarse por éstas. Pero es evidentísimo que dicha tensión existe, gracias tanto al concepto moderno del poeta como a la vigencia de unas formas heredadas —el «monólogo narrado» del siglo pasado hace posible que el recato de Clarín no sea el mismo que el de Flaubert— y que no cabe determinarla sin adoptar una perspectiva histórica. Los estudios recientes de intertextualidad, que veremos luego, muestran que hay épocas o escritores —Virgilio, Petronio, Cervantes, Joyce— en que la saturación de modelos fundamenta una crisis creadora. Entonces se comprende, dice Laurent Jenny, que no hay literatura sin aceptación, realización, transformación o transgresión de unos modelos arquetípicos.[86]

Czeslaw Milosz, en sus recientes conferencias de Harvard, *The Witness of Poetry* (*Swiadectwo Poezji*, 1983), nos habla, con muy

85. *Ibid.*, p. 103: «porque deja la relación entre palabras y pensamientos latente, el monólogo narrado arroja una luz peculiarmente penumbrosa sobre la conciencia figurada, deteniéndola en el umbral de la verbalización de una manera que la cita directa no puede conseguir».

86. Véase L. Jenny, 1976, pp. 257-281.

especial conocimiento de causa, de la división del escritor entre dos inclinaciones, la una mimética y la otra «clásica». Su tema es la situación del poeta moderno, sujetado a la «lógica de un incesante *movimiento*», que le expulsa de la «órbita de un lenguaje ordenado por convenciones» y le condena por lo tanto al riesgo, al peligro, mientras él, no obstante, sigue fiel a su «búsqueda apasionada de lo real».[87] Pues ninguna filosofía al uso logra convencerle de que el mundo no existe, de que su riqueza no és incalculable y de que la poesía no puede ni debe aprehenderlo. De ahí esa «tensión interna entre imperativos» que describe Milosz:

> I affirm that, when writing, every poet is making a choice between the dictates of the poetic language and his fidelity to the real. If I cross out a word and replace it with another, because in that way the line as a whole acquires more conciseness, I follow the practice of the classics. If, however, I cross out a word because it does not convey an observed detail, I lean toward realism. Yet these two operations cannot be neatly separated, they are interlocked.[88]

Lo curioso es que esta tensión, esta búsqueda ilimitada de una verdad huidiza o incompleta, es característica del moderno poeta culto. O sea, de la literatura *escrita*, cuya formulación, tras su entrega a la imprenta, suele ser definitiva; pero cuya composición previa permite borrar, corregir, vacilar, reescribir. Las palabras escritas son, en grado mayor o menor, palabras reescritas. Y la reescritura conllevada por la gestación del poema culto refleja, para un Milosz, lo que él denomina una búsqueda apasionada de lo real. Para el poeta *oral*, o tradicional, esa realidad por lo general ya existe. Para el poeta oral no suele haber más verdad —muchas veces, histórica— que la historia que sus mayores cantaron, que sus maestros le enseñaron, y que él procura recordar, recrear o actualizar, de instante en instante, con esencial fidelidad. Abordo con esta observación el campo inmenso

87. Czeslaw Milosz, 1983, cap. 4, p. 66.
88. *Ibid.*, p. 71: «afirmo que al escribir cada poeta elige entre los mandatos del lenguaje poético y su fidelidad a lo real. Si borro una palabra y la sustituyo con otra, porque de tal suerte el conjunto del verso cobra mayor concisión, sigo la práctica de los clásicos. Si, no obstante, borro una palabra porque no trae consigo un detalle observado, me inclino por el realismo. Pero estas dos tareas no pueden separarse netamente, ya que se enlazan mutuamente».

de la poesía oral, que no tengo inconveniente en llamar literatura oral, si convenimos en no tropezar con las «letras» encerradas por el sustantivo y elegimos más bien tener en cuenta la indiscutible literariedad de tan alta poesía: Homero, la epopeya medieval europea, o el Romancero hispánico. Me limitaré a apuntar aquí que una tensión diferente, propia de esta poesía, tiene consecuencias primordiales de índole formal.

Las investigaciones de Diego Catalán han puesto de relieve con vigor que la propiedad básica del romance ibérico es la *apertura*:

> Cada romance no es un fragmento clausurado de discurso (como los poetas o relatos de la literatura no tradicional), sino un «programa» virtual, sujeto constantemente (aunque muy lentamente) a transformación como consecuencia del proceso mismo de memorización y re-producción de versiones por los sucesivos (y simultáneos) transmisores del saber tradicional.[89]

La apertura del significante y del significado «acompaña a toda obra medieval —como el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita— en el curso de su transmisión, sea oral sea escrita, y condiciona el modo de reproducirse el modelo».[90] No así desde el advenimiento de la imprenta y de la reproducción uniforme de textos consumibles y —en lo que toca a su producción— cerrados. La variabilidad fundamental, en cambio, del poema tradicional abierto se confunde con la necesidad de actualizar una y otra vez, en desiguales contextos sociohistóricos, el programa virtual que hace tal continuidad posible. Ya vimos con anterioridad (p. 194) el esquema de estratificación propuesto para este género de poesía. Llega Diego Catalán a la conclusión de que es «la existencia de esos diversos niveles la que crea el dinamismo del modelo, la que permite la constante readaptación de la narración al medio en que se reproduce».[91] Es decir, unas articulaciones simultáneas de índole poética (comparables en el lenguaje mismo a la «doble articulación» de Martinet) sitúa al actualizador o recreador ante una variedad de opciones temáticas y formales. Así,

89. Diego Catalán, 1984 *a*, I, p. 20.
90. Catalán, 1978, p. 248.
91. *Ibid.*, p. 250.

la apertura del romance se manifiesta «en la búsqueda de formas de expresar más eficazmente los significados».[92] Existen, por ejemplo, unas variaciones o posibles amplificaciones de carácter relativamente macroformal —dentro del reducido espacio del romance—, como la escenificación y la dramatización. El transmisor procura visualizar una acción, asignándola una escena o escenario. Esta «instauración de un escenario» —realizada a nivel del discurso, no de la intriga narrativa— puede ser muy breve, como en ciertas versiones de «Tarquino y Lucrecia», donde ante la sorpresa de la presencia del Rey en la casa,

Cuando en su casa le vido   como a rey le aposentaba,

sólo se agrega:

le metió gallina en cena,   cama de oro que se echara.

Pero una versión marroquí se deleita en la descripción:

Púsole silleta de oro   con sus cruces esmaltadas,
púsole mesa de gozne   con los sus clavos de plata,
púsole a comer gallinas,   muchos pavones y pavas,
púsole a comer pan blanco,   y a beber vino sin agua;
con un negro de los suyos   mándale hacer la cama:
púsole catre de oro,   las tablas de fina plata,
púsole cinco almadraques,   sábanas de fina holanda,
púsole cinco almohadas,   cobertor de fina grana;
siete damas a sus pies,   otras tantas le demandan.[93]

Y por supuesto la forma principal que se ofrece a la dramatización es el diálogo, de muy variable extensión, puesto que uno de los recursos formales básicos del arte tradicional, tanto en el plano del discurso como en el de la intriga, es la elipsis o la omisión.[94] Al nivel del discurso también, visto ya microformalmente, descuella el empleo de fórmulas y giros formularios, lo mismo en los breves romances hispánicos que en los extensos cantos épicos que originaron las observaciones teóricas de Parry y Lord.

92. *Ibid.*, p. 261.
93. Catalán 1984 *a*, pp. 173-174. (Modernizo la ortografía.)
94. Véase *ibid.*, pp. 92 ss.

Milman Parry, ya en 1935, se propuso definir con exactitud la peculiaridad formal de los relatos orales: «the principles of oral *form*».[95] Su descubrimiento de la función de unas *fórmulas* en los poemas homéricos, aceptado por la casi totalidad de los especialistas, no tiene vuelta de hoja. Albert Lord, en *The Singer of Tales*, toma como ejemplo los quince primeros versos de la *Ilíada* y muestra que el 90 por 100 de este pasaje da cabida sea a fórmulas (grupos cortos de palabras que se emplean con regularidad para expresar una misma idea),[96] sea a configuraciones formulares (*formulaic patterns*: un verso o un hemistiquio construido sobre la estructura de una fórmula). Su largo y detenido trabajo sobre el terreno en Yugoslavia prueba, por añadidura, que el arte del *guslar* o bardo sudeslavo se ha seguido apoyando hasta hace muy poco en idénticos procedimientos. Es decir, en lo que Paul Zumthor, en su reciente *Introduction à la poésie orale* (París, 1983), denomina también *micro-formes*.[97] Hay otros rasgos microformales, además, que marcan estos relatos orales tradicionales, como la ausencia del encabalgamiento necesario —el elemento básico es el verso o el hemistiquio, también en el Romancero—[98] y lo que llamó Parry la economía (*thrift*) del arte formular («cada posición en el verso tiende a permitir una manera, en vez de varias maneras, de decir una cosa»,[99] tratándose de un solo bardo), cualidad que la crítica ha hallado también en Hesíodo.[100]

La sobriedad del arte poético tradicional, que llega, como recordábamos antes, hasta la elipsis y la omisión, es bien conocida de todo oyente o lector del Romancero. Pero creo que Diego Catalán lleva toda la razón cuando indica que la economía implica su contrario, o sea, una libertad de elección entre los dos:

> La tradición oral, en su continua búsqueda de una expresión eficaz de los contenidos narrativos que transmite, oscila entre dos extremos: dar prioridad en la comunicación a la economía, o sub-

95. Cit. por Albert Lord, 1960, p. 3. Véase mi nota 38 del cap. 12.
96. Lord, 30, repite la definición de Parry: «a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea».
97. Véase P. Zumthor, 1983, p. 7.
98. Véanse Lord, pp. 54, 131, y la bibl. de p. 284, n. 17, y D. Catalán, 1984 *a*, p. 169: el hemistiquio es muchas veces una unidad semántica; pero «la narración avanza, de ordinario, verso por verso».
99. Gregory Nagy, 1982, p. 45: «each position in the verse tends to allow one way, rather than many ways, of saying any one thing». Véase Lord, pp. 50 ss.
100. Véase G. P. Edwards, 1971.

> rayar enfáticamente el mensaje para hacerlo llegar más incisivamente al auditorio. De ahí que las varias subtradiciones de un romance puedan, en cada caso, tender a reducir una secuencia a la mera enunciación de su fase nuclear o a enriquecerla con modificadores adjetivales, adverbiales, etcétera.[101]

Ahí es donde intervienen en los romances, según Catalán, las fórmulas y giros formularios. Para él las fórmulas son ante todo tropos y pertenecen al lenguaje figurativo del Romancero. No así en las epopeyas homéricas, según Lord: la segunda mitad del primer hexámetro de la *Ilíada*, «Aquiles, hijo de Peleo», funciona como fórmula siete veces en el poema.[102] Un poco forzado por su esquema de estratificación, Diego Catalán señala que las fórmulas hacen posible el tránsito de la intriga o trama básica del relato al discurso poético mismo, lo cual me parece cierto; y muestra en la práctica que los tropos en cuestión son a veces los más literales y menos figurativos, como la *amplificatio*, el epíteto concreto o la mera descripción —por la cual la acción «la condujo» se convierte (en «La Condesita») en

> La ha agarrado de la mano y la ha puesto en el portal.[103]

La lección esencial de los cantores sudeslavos, tras las investigaciones de Lord, es que el auténtico poeta oral compone en el momento en que canta para un público determinado en una ocasión precisa; y que canta en el momento en que compone. La actuación (*performance*) y la composición son indivisibles. El verdadero poeta popular, por mucho que intente lo contrario, no se repite perfectamente; ni cabe confundirle con el mero transmisor, relativamente pasivo, que se limita a memorizar unos poemas particulares. Enfrentándose con un tema o una serie de temas, que constituyen una historia, el compositor oral dispone de una considerable libertad en el uso de unas fórmulas que son de por sí flexibles: «His art consists not so much in learning through repetition the time-worn formulas as in the ability to compose and recompose the phrases for the idea of the moment on the pattern established by the basic formulas».[104]

101. D. Catalán, 1984 *a*, p. 81.
102. Véase Lord, pp. 143, 291.
103. Catalán, 1984 *a*, p. 177.
104. Lord, p. 5: «su arte consiste no tanto en aprender las venerables fórmulas, repitiéndolas, como en su capacidad para componer y recomponer las frases adecuadas a la idea del momento, según el designio establecido por las fórmulas básicas».

Nos hallamos, en realidad, ante dos extremos, entre los cuales se dan no pocas posturas intermedias. El uno es el *aoidós*, término empleado para los poemas homéricos y hesiódicos: auténtico poeta oral, que recrea conforme compone, en las circunstancias y mediante los métodos que describe Lord. El otro es el *rhapsōidós*, que memoriza y reduplica poemas enteros. En la vida del Romancero, don Ramón Menéndez Pidal ha distinguido también entre un período «aédico o de florecimiento en que la narración poética, ora haya nacido en las clases bajas o en las elevadas, se propaga a todas y se repite activamente», y otro «rapsódico o decadente, en que la tradición se limita casi sólo a reproducir lo antes creado», quedándose reducida «al ínfimo vulgo y población más rústicas, como sucede con los romances a partir del siglo XVIII».[105] También es cierto que las canciones tradicionales morirían o carecerían de valor artístico si los cantores-transmisores actuales no fueran capaces de combinar en una determinada versión-objeto distintas posibilidades ofrecidas por los romances en cuanto modelos o programas variables y dinámicos, o de reproducir un solo modelo con sensibilidad poético-artesanal: «las varias realizaciones de un romance difieren entre sí como difieren las cambiantes realizaciones del modelo alfarero "botijo" o del modelo culinario "gazpacho" o del modelo de habitación rural "masía"».[106] El *Romancero tradicional de las lenguas hispánicas* recogió más de 900 versiones del romance de «Gerineldo». Bastantes páginas atrás comenté una versión antigua del romance del «Prisionero» (p. 97). Como muestra de la capacidad de crear fórmulas todavía hoy, Diego Catalán cita una versión andaluza, donde la soledad del prisionero se expresa así:

> Preso pa toda la vida sin oír ruidos de coche,
> sin saber cuándo es de día, sin saber cuándo es de noche.[107]

En otros lugares y períodos históricos, la distinción entre el aedo y el rapsoda tampoco se nos aparece como absoluta. Gregory Nagy indica que la difusión de los poemas hesiódicos y homéricos por toda Grecia no se debió a la escritura, claro está, pero sí a su recitación por los rapsodas en los festivales panhelénicos, donde unos valores y

105. R. Menéndez Pidal, *Romancero Hispánico*, Madrid, 1953, II, p. 44.
106. Catalán, 1984 *b*, p. 6.
107. *Ibid.*, p. 6.

creencias de origen local pasaban a aplicarse a una nación entera. El carácter creador o recreador de estas recitaciones no iría disminuyendo sino poco a poco:

> By way of countless such performances for over two centuries, each recomposition at each successive performance could become less and less variable. Such gradual crystallization into what became set poems would have been a direct response to the exigencies of a Panhellenic audience.[108]

Ahora bien, sí creo que hay que retener las ideas de Lord acerca de los efectos microformales de la composición oral. Cuanto más próximos nuestros ejemplos a su modelo de recreación aédica, en que el imaginar y el cantar son uno, más urgente e indispensable será el empleo de procedimientos como la fórmula o la configuración formular. Las circunstancias orales de recreación conceden prioridad al pormenor. Tómese en consideración que se trata, en cuanto a Yugoslavia, de composiciones muy extensas, es decir, que duran muchas horas. El gran *guslar* Avdo Mededović podía producir (aún en 1950) una narración de doce mil versos. Nunca escrito, ni visible como conjunto, el relato, en cualquier instante de su composición, podía ser más o menos largo. Los temas se iban sucediendo poco a poco, multiplicándose o reduciéndose —dentro del marco general del argumento—, enriqueciéndose con un número mayor o menor de detalles y ornamentos, según las fuerzas del cantor y el interés de su auditorio. Pero lo que no podía fallar era la palabra inmediata, la respuesta al reto del verso decasilábico con cesura normalmente tras la cuarta sílaba. Lo prioritario era la presión del momento. No quiero decir que las cualidades del conjunto fueran indiferentes, pero sí que satisfacían a esquemas menos rígidos y mucho más adaptables. En España es archiconocida la fragmentación habitual de los romances, que, siendo breves, y por lo tanto de menos difícil memorización, son de muy variable extensión. «La Virgen se está peinando», romance lindísimo que aparece en la reciente colección (hace menos de diez años) de la provincia de Valladolid, ha sido recogido en tres versiones diferen-

108. G. Nagy, 1982, p. 46: «a lo largo de incontables actuaciones de tal índole durante más de dos siglos, cada recomposición en cada actuación podía hacerse menos y menos variable. Esta cristalización gradual hacia lo que serían poemas fijos habría sido una respuesta directa a las exigencias de un auditorio panhelénico».

tes: de siete versos (de dos octosílabos cada uno), de catorce y de once.[109] ¿Qué no pensar, entonces, de un poema de doce mil versos? Las epopeyas homéricas, dice Lord, son «textos orales dictados», compuestos en circunstancias orales por un recreador a quien llamaban Homero y transcritos por algún escriba o algunos escribas. Sería absurdo, agrega Lord, pedir al poeta que tuviera presente concepciones —a lo Aristóteles— de unidad. O no sería Homero, ni hubiera compuesto la *Ilíada* y la *Odisea.* Y permítaseme una larga cita más, pues prefiero no resumir ni traducir las palabras de Lord:

> It is on the story itself, and even more on the grand scale of ornamentation, that we must concentrate, not on any alien concept of close-knit unity. The story is there and Homer tells it to the end. He tells it fully and with a leisurely tempo, ever willing to linger and to tell another story that comes to his mind. And if the stories are apt, it is not because of a preconceived idea of structural unity which the singer is self-consciously and laboriously working out, but because at the moment when they occur to the poet in the telling of his tale he is so filled with his subject that the natural processes of association have brought to his mind a relevant tale ... Each theme, small or large ... has around it an aura of meaning which has been put there by all the contexts in which it has occurred in the past.[110]

Unidad que, por cierto, desde el punto de vista del público, depende de la memoria de los oyentes, tanto de lo cantado anteriormente por

109. Véase L. Díaz Viana, J. Díaz y J. Delfín Val, 1979, pp. 116-117 —es ésta la versión más breve: «La Virgen se está peinando a la sombra de una higuera, / los peines eran de plata, las cintas de primavera. / Pasó por allí José, diciendo de esta manera: / ¿Por qué no canta la linda? ¿Por qué no canta la bella? / —¿Cómo quieres que yo cante / si soy de tierras ajenas / y aquel hijo que tenía, más blanco que la azucena, / me le están crucificando / en una cruz de madera?».

110. Lord, p. 148: «es en la historia misma, y aun más en la rica escala de la ornamentación, en que debemos concentrarnos, no en un concepto ajeno de unidad trabada. La historia está ahí y Homero la cuenta hasta el final. La cuenta plenamente y sin prisas, siempre dispuesto a detenerse y a contar otra historia que se le ocurra. Y si las historias son aptas, no es por alguna idea preconcebida de unidad estructural, elaborada con deliberación y esfuerzo por el cantor, sino porque en el momento en que le vienen a la memoria al contar su cuento, se encuentra tan penetrado por su tema que los procesos naturales de asociación le han hecho pensar en un cuento idóneo ... Cada tema, grande o chico ..., está rodeado de un aura de sentido traído ahí por todos los contextos en que ha intervenido en el pasado».

el bardo como de aquellos contextos que, en otras ocasiones, confirieron a los temas un aura de significación.[111]

Me he limitado aquí, para evitar confusiones, arrancando de un punto de referencia concreto, a dos cosas: al concepto de poeta oral, aplicable a las epopeyas homéricas y otros grandes relatos modernos, «improvisados» (el verbo no satisface, pero lo que acabo de decir explica mis comillas) por cantores en el momento en que cantan; y a ciertos aspectos formales de las obras producidas por estos cantores y por los transmisores del Romancero español. No se me oculta que la oralidad poética en general, en contraposición con la escritura literaria, abarca ámbitos mucho más amplios y que interesan hoy —desde M. McLuhan y W. Ong—[112] a los observadores de los *mass media* y de la transmisión mecanizada de la voz; ni que ha de existir una sociología no sólo de la escritura sino de la oralidad: análisis de los públicos, de la irradiación de ciertos temas, de la función social, nacional o política de la palabra hablada o cantada. El campo es sin duda vasto y variadísimo. Pero hay ocasiones en que el crítico debe abrir todo el compás, como ahora Paul Zumthor en el citado libro. Es cierto que así como durante el Renacimiento la imprenta hizo inclinar la balanza del lado de la escritura, hoy la canción, el disco, la radio, el concierto multitudinario infunden renovada vida a la comunicación oral. El día de hoy son muchos los países, de Europa como de África, en que se hallan yuxtapuestos tres cauces de comunicación —la literatura escrita, la poesía oral tradicional y los *media*—, entre los cuales se sitúan no pocas posturas intermedias, que son importantes también.

Tengo presente, entre éstas, a la canción de protesta, tan significativa en el mundo hispánico: Argentina, Chile, España; la *nova cançó* catalana, tras Raimon y Pi de la Serra. El cantautor, buen conocedor por lo general de la mejor poesía, no improvisa sino actualiza textos suyos o también escritos por otros (Pablo Neruda, Miguel Hernández); su auditorio no es una masa ilimitada, comercialmente deseable como tal, sino grupos o públicos de carne y hueso que com-

111. Para la bibl. sobre literatura oral, vastísima, véanse Zumthor, 1983, pp. 291 ss.; D. Bynum, 1969; B. A. Stolz y R. S. Shannon, 1976; R. Finnegan, 1977; mi nota 41 del cap. 12. Sobre la *Chanson de Roland*, desde el punto de vista de la técnica «formular», véase J. J. Duggan, 1973; sobre el *Cid*, Duggan, 1975. Sobre la literatura africana, V. Görog-Karody, ed., 1982. Véase la bibl. de Catalán, Armistead y Sánchez Romeralo, 1979. Y *Proceedings* V, 1969, parte II.

112. Véanse W. Ong, 1967; J. Derrida, 1977.

parten unas inquietudes críticas o unas aspiraciones revolucionarias; y el papel de la música es tan relevante en sus composiciones que se trata en realidad de una creación interartística. Lleva la razón Zumthor, frente a tan variadas manifestaciones, cuando insiste en que la *voz* es más que la palabra hablada, o incluso que la entonación.[113] La voz introduce el timbre inconfundible que revela la entrega de la persona real (como en el teatro, por supuesto, o en el cine no adulterado), el compromiso de esa persona con sus oyentes, la respiración de un cuerpo que no coincide del todo con el lenguaje.

Pero no implica esta recuperación de la voz por medio de los nuevos cauces de comunicación masiva, con su ilusión de lo inmediato (lo contrario de la *Mittelbarkeit* que Stanzel ponderaba en la narración escrita), el retorno a una inocencia primitiva. En muchas ocasiones la voz, que también engaña y seduce, hace las veces de aquel antiguo enlace de la oralidad con la escritura: la Retórica. No sé si los apologistas de las modernas técnicas de comunicación advierten hasta qué punto la reproducción grabada merma y mutila la integridad de la *performance* o actuación que junta a quien canta o recita con quienes escuchan. ¿No es lo propio precisamente de la actuación —concierto, discurso, lectura de poesía, función teatral, corrida de toros— lo que tiene de suceso singular, único e irrepetible?

Por esta y otras razones, a fin de cuentas, conviene no perder de vista, frente a semejante maremágnum, dos consideraciones. No debemos borrar las líneas divisorias, bastante evidentes, que separan diversos géneros vocales en la actualidad de la poesía oral descrita por Lord, de carácter aédico, o de lo que Menéndez Pidal llamó poesía tradicional, a la que un amplio público a lo largo de los siglos confiere su capacidad de recreación o de variación.[114] Zumthor asume esta distinción cuando diferencia entre *transmission orale* (que abarca fenómenos de *transmission* y *réception*) y *tradition orale* (que reúne *production*, *conservation* y *répétition*); pero sin que su esquema deje bien claro que la *conservation* y la *répétition*[115] pueden en ciertos ámbitos y momentos seguir siendo creadoras o productivas, puesto que la tradicionalidad estudiada por Menéndez Pidal, Catalán y Lord demuestra de sobra que la producción de un poema de esta índole

113. Véase Zumthor, 1983, pp. 38-41. Ilusión logocéntrica, esta mutación de la voz en escritura, según Derrida, 1967 *a*.

114. Véase Menéndez Pidal, 1953, I, pp. 45-47.

115. Véase Zumthor, pp. 32-33.

no es algo que acontezca una sola vez en el tiempo, para luego ser meramente transmitido, conservado o repetido.

Y tengo por evidente que cierta actitud iconoclástica o desmitificadora ante la institucionalización de la literatura —institución y actitud muy características de Francia, pero no tanto de otras naciones— no debe movernos a renunciar a todo juicio de valor ante la literatura oral. «*J'écarte* —escribe Zumthor—, pour son excès d'imprécision, et en dépit d'une certaine tendance actuelle, le critère de qualité.» [116] Querámoslo o no, ese criterio lo aplicamos cuando nos acercamos con interés o admiración, o bien con tedio y repugnancia, lo mismo a los romances y relatos de España y Yugoslavia que a las canciones propagadas hoy por los *mass media.* Precisamente porque no están marcadas por la institución de la literatura, soy muy libre de aceptarlas —transmitiéndolas y repitiéndolas en mi memoria— o de rehusarlas. Ninguna pretensión científica me obliga a confundir la calidad tan intensa de las canciones de Raimon, o la delicadeza de «La Virgen se está peinando», con la ramplonería de las vocalizaciones, cursilonas y blandengues, de algún cantante famoso, de cuyo nombre prefiero no acordarme.

Entre las formas amplias, integradoras o totalizadoras, por un lado, y las microformas verbales, por otro, se sitúan muchos procedimientos cuya definición es realmente empírica y relativa. Toda figura de esta clase, por muy reducido que nos parezca su alcance a primera vista, justifica nuestro interés por la función que tiene al interior de un conjunto. Su alcance es parcial porque es —obvia y positivamente— parte de un complejo formal; y así su impacto, más que relativo, es relacional. Ya vimos que las digresiones, con sólo diferir de lo que las precede, son forzosamente significativas. No son pocas las formas que arrancan también de la modificación, la inversión o la discrepancia: interrupciones, silencios (los blancos, los puntos suspensivos), intercalaciones narrativas y morales. Tanto es así que su ausencia aparente, la reiteración, que ya inquietó en su acepción más amplia a Kierkegaard, ha dado lugar a bastantes reflexiones críticas.[117]

116. Zumthor, p. 38: «doy de lado, por su exceso de imprecisión, y pese a cierta tendencia actual, el criterio de calidad». Véase Alfonso Reyes, «Lo oral y lo escrito», en *Obras completas*, México, 1963, XXI, pp. 265-269.

117. Sobre la repetición, véase S. Hock, 1915; G. Deleuze, 1972; E. W. Said,

(Digo aparente por cuanto la serie anafórica, paradójicamente, impulsa también un proceso de cambio. Quien se repite, como dice Todorov, se auto-cita [118] —y se modifica.) Genette ha clasificado las distintas clases de narración intercalada, que él designa con el nombre de «relato metadiegético» (relativo al mundo de otro relato dentro del relato), tan frecuente en la épica, de la *Odisea* al Tasso, en la novela antigua (Apuleyo, Petronio), en la novela del XVII y XVIII (*Guzmán de Alfarache*, Scarron, Sterne, Diderot), y por supuesto en las *Mil y una noches*.[119] Cuando la relación de la narración envolvente con el cuento incluido no tiende a ser la divergencia o el contraste, sino la analogía, nos hallamos ante la duplicación interior o *mise en abîme*, señalada por André Gide en su día y no poco atendida recientemente.[120] Se notará una vez más que las categorías formales del crítico son provisionales, o sea, se matizan, combinan y multiplican en la práctica. La analogía, la imagen especular, de la *mise en abîme* puede ser mayor o menor: explicativa en cuanto al argumento; o temática (el *exemplum* medieval). Y ello de por sí puede convertirse en un enigma y un aliciente para el lector.

Lo mismo ocurre respecto a la narración intercalada, de Cervantes a Proust, es decir, en la novela moderna —complejo abierto de formas, polifonía, pluralidad de estilos, plasticidad devoradora de otros géneros, según pone de relieve la meditación crítica de Bajtin. El autor del «Curioso impertinente» en el *Quijote* no es ni un personaje de la novela (como el capitán cautivo) ni un narrador extradiegético. Su identidad es desconocida. Nada más cervantino: la sorpresa, el misterio. De raíz la relación de la parte con el conjunto se erige en problema. Y esta problematización de las formas por la intratextualidad aparece, claro está, en otras civilizaciones y otros ámbitos artísticos, como la tradición narrativa tan rica del Japón, desde

---

1976; M. Szegedy-Maszák, 1979; S. Rimmon-Kenan, 1980. *La repetición*, de Kierkegaard, es de 1843. También repite J. Cohen, 1976.

118. Todorov, 1981, p. 45.

119. Véanse Genette, 1972, pp. 241-242; M. Bal, 1981; y para las *1001 noches*, Todorov, 1961, apéndice, «Les hommes-récits». Cierto que hay otras vertientes formales importantes, como el «giro central» o *Wendepunkt* que la teoría de la *Novelle* pone de relieve, véase mi nota 86 del cap. 12 (B. von Wiese, V. Hell); los fines o conclusiones, véase F. Kermode, 1967, y los comienzos, véase Edward Said, 1975; y Pere Gimferrer, *Dietari 1979-1980*, Barcelona, 1981, p. 187: «Dels començaments».

120. Véase B. Morrissette, 1971, y L. Dällenbach, 1977, que tiene bibl., pp. 235-242.

la señora Murasaki y Saikaku Ihara hasta Soseki, Kawabata y Mishima.

Pienso ahora en una novela, admirablemente estructurada, de Yukio Mishima, *Caballos escapados* (*Homba*, 1969), que gira en torno a un relato intercalado, «La Liga del Viento Divino», y al influjo decisivo que ejerce su lectura sobre los protagonistas. La acción principal se desarrolla a principios de la década de 1930; la rebelión de los jóvenes tradicionalistas de la Liga, narrada y elogiada por la intercalación (que encierra a su vez varios textos breves interpuestos), en 1876-1877; y quien la narra es un autor extradiegético, Tsunanori Yamao. El joven héroe, Isao, transfigurado quijotescamente por la lectura de «La Liga del Viento Divino», se esfuerza por imitar y revivir —hasta el esencial *seppuku* o suicidio ritual— los valores y los actos presentados en esas páginas. De ahí que el lector de Mishima, conocedor también del texto leído por Isao, no cese de preguntarse a lo largo de la novela si los actos y valores de los rebeldes de 1876 pueden o deben ser emulados sesenta años después. El enigma de la conexión posible entre el relato diegético y el metadiegético llega a confundirse con el argumento y la significación de la novela. Téngase en cuenta que el punto de vista de Isao no es el único que se formula. El juez Honda, poco después de haber leído el relato de la Liga, en un ejemplar regalado por Isao, le escribe a éste una carta en que procura explicarle que no se pueden interpretar los sucesos pasados sin una perspectiva suficientemente amplia:

> Para aprender de la historia no debería uno aferrarse a un aspecto particular de una era particular y utilizarlo como modelo para reformar un aspecto particular del presente. Sacar del rompecabezas del pasado un pedazo de forma fija y probar de encajarlo en el presente no es empresa que pueda tener desenlace feliz. Hacer eso es jugar con la historia, que es pasatiempo de niños.[121]

Existe, pues, un enfrentamiento —algo como un diálogo en el sentido figurado de la palabra— al interior del relato de Mishima entre opiniones encontradas, acerca de la pertinencia de la narración intercalada. El diálogo en su sentido estricto se incorpora a esa pluralidad de lenguas y de estilos de que nos habla Bajtin. El argumen-

121. Y. Mishima, *Runaway Horses*, tr. Michael Gallagher, Nueva York, 1975. Es notable el grado de intertextualidad del *Cuento de Gengi* y otros clásicos japoneses.

to, con su desenlace, es más angosto que esta diversidad de valores, que siguen reverberando en la mente del lector hasta después de la última frase del narrador, que describe el suicidio de Isao. Recuérdese la muerte de Alonso Quijano: en ambos casos la novela excede a su desenlace.

El diálogo —según consignamos previamente (p. 167)— es forma común a muchos géneros: a aquel momento en que dos o más personas hacen uso directo de la palabra en un relato, una poesía, una descripción, un ensayo, una entrevista, una reflexión filosófica, crítico-literaria (F. Schlegel) o científica (Galileo). Ya vimos un rasgo suyo: la doble intencionalidad (p. 202). El diálogo es un «elemento formal» o «intraformal» cuya potenciación depende de numerosas asociaciones y vinculaciones con la historia de las ideas y de las instituciones sociales. Piénsese, durante el Renacimiento, época en que el diálogo vuelve a ser totalizador, es decir, tiende a erigirse en género, en sus posibles contactos con la Lógica aristotélica o Dialéctica, por un lado, y por otro, con modalidades de pensamiento de carácter socrático. La discusión dialéctica elige por punto de partida lo que denomina Aristóteles en su *Tópica* (100 a 30) *éndoxos*, o sea la idea admitida, la idea de aceptación general, lo que dice la gente. De ahí, si apartamos sus usos más técnicos o escolásticos, el aspecto familiar o «realista» de la antigua Dialéctica, y su posible aplicación al drama o a la novela. Nada más vivo que la necesidad de negar, de superar lo dicho por el otro, de persuadir a alguien basándose en lo que erróneamente piensa, en lo dicho y oído en una conversación. No así cierta clase de diálogo cultivada durante el Renacimiento, en la medida, siempre discutible, en que se adhiere a la tradición socrática del pensamiento occidental: proceso a varias voces, búsqueda progresiva y dinámica que encauza —escribe Paul Foulquién— «un mouvement de l'esprit, un élan de conquête, un dépassement de la donnée première».[122] Movimiento del espíritu que no se ciñe al ejercicio de unos procedimientos lógicos, es más, que es difícil de imaginar sin la colaboración de cierto talante moral, social o político. De tal suerte el diálogo intelectual se presta a muy variadas inclinaciones, desde el simulacro de enfrentamiento de actitudes (sien-

122. P. Foulquié, 1958, p. 12.

do así que sólo puede prosperar una) o el contraste estático de pareceres, hasta el ir y venir entre dos espíritus, el progresivo encuentro de dos personas, o aun mejor, de dos vidas, que hace posible el descubrimiento de conceptos debidos no a una ni a otra inteligencia sino al fruto —cointeligente— del intercambio mantenido entre los dos.[123]

Téngase en cuenta que tras el Concilio de Trento el ámbito que se ha llamado Contrarreforma encierra un designio general de codificación. Se estampan cuantiosos códigos, por lo general tratados unitarios y monológicos, relativos a los más distintos terrenos: Jurisprudencia, Política, guías de conducta moral, o de etiqueta social, antologías, y también tratados de Poética. Ante la superabundancia de modelos, se ensalza la norma. He aquí otra polaridad que caracteriza a la época: por un lado, el tratado normativo; por otro, el diálogo socrático.

¡Diálogos de Lope de Vega, Racine, Voltaire, Dickens, Oscar Wilde, Hemingway, Sartre! Tamañas son las diferencias que difícilmente se eluden los deslindes histórico-tipológicos. Describe Gerhard Bauer cuatro tipos en su *Zur Poetik des Dialogs* (Darmstadt, 1969). Primero, una modalidad cerrada y convencional de intercambio en que unas personas departen simétricamente, desde unas premisas sociales y lingüísticas comunes —*gebundenes, konventionstreues Gespräch* (el teatro clásico francés). Segundo, el diálogo abierto y liberado de convenciones, en el cual los personajes se manifiestan impulsivamente, o sin lograr una plena comunicación recíproca: *konventionssprengendes Gespräch* (Cervantes; Turgueniev: silencios y equívocos). Entre estos dos extremos sitúa Bauer el auténtico intercambio experimental y dialéctico, donde una voluntad básica de entendimiento desencadena una sucesión de opiniones cambiantes y la posibilidad de alcanzar una síntesis más amplia (*dialektisches Gespräch*). Y, por último, una simple *Konversation*, cauce no ya de unas ideas o individualidades bien marcadas sino del uso del lenguaje sin más propósito que el de sostener unos modos de convivencia.

Este esquema no es más que un principio. En la práctica nos vemos obligados a enriquecerlo. Hay un tipo de diálogo novelesco,

123. Acerca del diálogo se han publicado muchos monólogos, véanse Bajtin (todas sus obras, sin excepción); Eva Kushner, 1982, 1983; U. Fries, 1975; J.-C. Aubailly, 1976; el número especial de la *Canadian Review of Comparative Literature*, III (1976); Jan Mukařovský, 1977; B. Gray, 1977; y Roger Bauer, 1977.

pongo por caso, en que dos o más personajes comparten premisas comunes (el modelo 1 de Gerhard Bauer), o sea no conversan en vano, ni impulsivamente, sino con la intención no tanto de entenderse y de lograr un acuerdo (el modelo 3) como de aclararse cada uno frente al otro, de que cada interlocutor se explique mejor a sí mismo. Así, el diálogo de don Quijote con el Caballero del Verde Gabán (II, 16-18), cumbre del enfrentamiento de valores en la novela cervantina. Ninguno de los interlocutores se propone vencer al otro, refutándolo o superándolo dialécticamente. Se definen dos códigos de valores incompatibles. Los dos hidalgos convienen en no estar de acuerdo, en respetar las convicciones ajenas. No habrá violencia, ni combate, ni tragedia; pero las diferencias entre los dos sistemas contrastados no se resolverán. El «segundo oyente», el lector, es quien proporciona el espacio psíquico donde la oposición dialógica puede desarrollarse y alcanzar su madurez. El escenario de la plena confrontación dialéctica es el lector.[124] Y Bajtin considera asimismo errónea la idea de que Dostoyevski propone una síntesis dialéctica de las tesis de Aliosha y las antítesis de Iván en los *Hermanos Karamazov*:

> Es que Iván no discute con Aliosha, sino consigo mismo ante todo, y Aliosha no discute con Iván como con una voz íntegra y única, sino que interviene en su diálogo interno, tratando de reforzar una de sus réplicas. No puede tratarse de ninguna síntesis; sólo se trata del triunfo de una u otra voz o de la combinación de voces allí donde éstas están de acuerdo.[125]

Vengo refiriéndome al diálogo en su sentido literal —«conversación entre dos o más personas», según el Diccionario. Pero el término tiende a rebasar los límites de tan estricta definición. «Sospecho —aclara Sócrates en el *Teeteto* (189 *e*)— que cuando la mente piensa, está hablando consigo misma, formulando preguntas y contestándolas, y diciendo que sí o que no.» ¿Quién vacilaría en decir que en ese instante la mente *dialoga* consigo misma, pese a la ausencia de una segunda persona y de la palabra hablada? Hace unos años escribí, con motivo del último diálogo *sensu strictu* del *Quijote*, el de Alonso Quijano (no don Quijote), que se está muriendo, con Sancho: «El

124. Véase C. Guillén, 1979.
125. Bajtin, 1982, «Del libro *Problemas de la obra de Dostoyevski*», p. 195.

diálogo implícito, totalizador, sedimentado en la memoria de quienes leen, permanece inacabado».[126] Este diálogo implícito e inconcluso conservaba, no literalmente en algún lugar del libro, sino en la memoria del lector, como estratos superpuestos, las numerosas oposiciones valorativas que se habían ido acumulando a lo largo de la novela. ¿Pero cómo se compaginan el diálogo implícito y el explícito? No conocía yo entonces al admirable Mijail M. Bajtin, que escribió acerca del autor de los *Hermanos Karamazov*: «En las novelas de Dostoyevski, la experiencia vital de los personajes y su discurso acaso se resuelvan en lo que toca al argumento, pero internamente permanecen incompletos y sin resolución».[127]

La estructura relacional y reactiva que es el diálogo *sensu lato* adquiere en los escritos de Bajtin (algunos no conocidos hasta hace poco, ni siquiera en la Unión Soviética, como la *Estética de la creación verbal*, aparecida en 1979)[128] una amplitud, función e intensidad de significación muy especiales. Cierto es que otros pensadores, más o menos allegados al existencialismo, como indica con acierto Todorov, han asignado también un lugar central al diálogo y a la ontología de la alteridad: el Sartre de *L'Être et le néant* (1943); y sobre todo Martin Buber.[129] En 1956 publica Stephen Gilman *The Art of «La Celestina»*, donde la originalidad de Fernando de Rojas se cifra en el uso de la palabra como trayectoria vital y dinámica que dirige a un «yo» hacia un «tú», convirtiendo el diálogo en «the axis of spoken life», el eje de la vida más profunda: «the word in *La Celestina* is a bridge between speaker and listener, the meeting place of two lives».[130] Descubre Gilman (que algo debe en este libro a Buber) en Fernando de Rojas una virtud dialógica del todo comparable a la que Bajtin ensalza en otros dos grandes escritores del Renacimiento (*sensu lato* también), Rabelais y Cervantes. Ahora bien, dos cosas son características de Bajtin: la aplicación (durante cuarenta años de infatigable y apasionada meditación) de un principio dialógico a toda la historia de la literatura occidental, a la Lingüística y a la

126. C. Guillén, 1979 *a*, p. 644.

127. Bajtin, 1981, «Discourse in the Novel», p. 349: «in Dostoevsky's novels, the life experience of the characters and their discourse may be resolved as far as plot is concerned, but internally they remain incomplete and unresolved».

128. Sobre la historia textual de la obra de Bajtin, véase M. Holquist, en Bajtin, 1981, pp. XXVI ss., y Todorov, 1981, pp. 15 ss.

129. Véase Todorov, 1981, pp. 151-152.

130. Stephen Gilman, 1956, pp. 20, 23.

Antropología filosófica; y la agilidad extrema con que pasa, tratándose de diálogo o asimismo de novela, del uso literal de un término a su uso figurado. (Ante semejante movilidad Todorov prefiere hablar, más que de diálogo, de intertextualidad, concepto que lanzó Julia Kristeva con motivo precisamente de Bajtin;[131] lo cual corre el riesgo de confundir los terrenos críticos y de no diferenciar bastante las relaciones internas en un texto de sus réplicas a otros ámbitos y lenguajes.)

Para Bajtin el diálogo, *sensu lato*, define esencialmente al hombre. «*El diálogo inconcluso* es la única forma adecuada de *expresión verbal* de una vida humana auténtica. La vida es dialógica por naturaleza.»[132] El hombre, efectivamente, es heterogéneo; y esta esencial diversidad suya (próxima a la «heterogeneidad del ser» que apuntaba Machado) se corresponde con la necesidad de una expresión verbal que a todo momento manifieste la presencia en el ser del otro, la conciencia del otro, la respuesta a las palabras del otro. «Llamo *sentidos* —escribe en 1970-1971— las respuestas a las preguntas. Aquello que no contesta a ninguna pregunta carece para nosotros de sentido.»[133]

La heterogeneidad del hombre, fronterizo del otro, ocupado en un diálogo incesante con el otro, se confunde con el carácter plural del lenguaje, cuyas tendencias unitarias luchan sin éxito por suprimir la abundancia de lenguas que rodean toda situación expresiva y significativa: lo que Bajtin denomina «heteroglosia» (*raznoiazychie, raznorechie, raznorechivost'*).[134] «La palabra en la lengua es a medias la de otro.»[135] El ser humano es, al igual que la novela, una «mezcla de estilos», como dice Todorov,[136] y un proceso inconcluso, por cuanto el diálogo que lo fundamenta implica una multitud de palabras ajenas:

> La palabra, dirigida hacia su objeto, ingresa en un entorno, dialógicamente agitado y tenso, de palabras ajenas, valoraciones y acentos, entra en interrelaciones complejas y sale deslizándose de ellas, se funde con unas, rehúsa a otras, atraviesa aun un tercer grupo; y todo ello puede modelar decisivamente el discurso, dejar

131. Véase más abajo en el presente libro, p. 310; y Kristeva, 1967.
132. Bajtin, 1982, «Para una reelaboración del libro sobre Dostoyevski», p. 334.
133. *Ibid.*, «De los apuntes de 1970-1971», p. 367.
134. Véase Todorov, 1981, y Holquist, en Bajtin, 1981, p. 428.
135. Bajtin, 1981, p. 293: «the word in language is half someone else's».
136. Todorov, 1981, p. 123.

huellas a todos los niveles semánticos, complicar la expresión e influir en su entero perfil estilístico.[137]

O *también*:

> En la lengua no queda ninguna palabra, ninguna forma neutra, que no pertenezca a nadie. Para la conciencia que vive en la lengua, no es ésta un sistema abstracto de formas normativas, sino una concreta opinión heterológica sobre el mundo. Cada palabra sabe a una profesión, un género, una corriente, un partido, una obra particular, el hombre particular, la generación, la edad, el día y la hora. Cada palabra sabe al contexto y los contextos en los cuales vivió su vida social intensa; en todas las palabras y las formas moran unas intenciones. En la palabra, los armónicos contextuales (del género, de la corriente, del individuo) son inevitables.[138]

¿Es más bien metonímico el empleo de «diálogo» *sensu lato* en Bajtin? Pues de lo que se trata es de intercambios truncados, «versaciones» en vez de conversaciones, réplicas a contextos pasados o interlocutores ausentes, por un lado; y por otro, de una suma o sucesión abierta de infinitos estímulos e incontables reacciones que componen, si juntamos las partes y partículas, un inmenso diálogo. Lo que vivimos realmente es la parcelación o atomización de ese conjunto inasible, inacabado, acumulativo desde un pasado y sobre todo hacia un futuro. Por carta de más o carta de menos, el diálogo de veras significativo se nos escapa, entre la memoria y el proyecto.

Ahora bien, es tan coherente Bajtin que no se le oculta que este gran diálogo no se realiza completamente en la novela —promesa de

137. Bajtin, 1981, p. 276: «the word, directed toward its object, enters a dialogically agitated and tension-filled environment of alien words, value judgments and accents, weaves in and out of complex interrelationships, merges with some, recoils from others, intersects with yet a third group: and all this may crucially shape discourse, may leave a trace in all its semantic layers, may complicate its expression and influence its entire stylistic profile».

138. Todorov, 1981, p. 89: «dans la langue il ne reste aucun mot, aucune forme neutres, n'appartenant à personne: toute la langue s'avère être éparpillée, transpercée d'intentions, accentuée. Pour la conscience qui vit dans la langue, celle-ci n'est pas un système abstrait de formes normatives, mais une opinion hétérologique concrète sur le monde. Chaque mot sent la profession, le genre, le courant, le parti, l'oeuvre particulière, l'homme particulier, la génération, l'âge, le jour et l'heure. Chaque mot sent le contexte et les contextes dans lesquels il a vécu sa vie sociale intense; tous les mots et toutes les formes sont habités par des intentions. Dans le mot, les harmoniques contextuelles (du genre, du courant, de l'individu) sont inévitables».

futuros lectores— y desde luego no coincide con el intercambio literal de palabras entre sus personajes:

> El dialogismo interno del auténtico discurso en prosa, que brota orgánicamente de un lenguaje estratificado y heteroglótico, no se puede fundamentalmente dramatizar ni resolver dramáticamente (conducido a su auténtico fin); no puede en última instancia caber en el marco de ningún diálogo manifiesto, en el marco de una simple conversación entre personas; no es en última instancia divisible en intercambios verbales que posean fronteras marcadas con precisión.[139]

El diálogo socrático, dice Bajtin en cierta ocasión (en que parece renacer el fantasma dieciochesco de la *innere Form*), ofrecía «casi únicamente la forma extensa del dialogismo».[140] En la obra de Dostoyevski este «dialogismo» más profundo se descubre no en los «diálogos manifiestos» sino más bien al interior de un supuesto monólogo como la leyenda del Gran Inquisidor, que cuenta Iván Karamazov:

> Un análisis más minucioso de este diálogo [de Iván con Aliosha en la cantina] y de la leyenda misma demostraría la profunda participación de todos los elementos de la visión del mundo de Iván en su diálogo interno consigo mismo y en su internamente polémica relación mutua con otros. La leyenda, con toda su armonía externa, está llena, *sin* embargo, de interrupciones; y la misma estructura del diálogo del gran inquisidor con Cristo y al mismo tiempo consigo mismo y, finalmente, el mismo carácter inesperado de su desenlace —todo esto habla de la interna desintegración dialógica de su núcleo ideológico.[141]

Pero no podemos, por desgracia, seguir citando a Bajtin. Creo que el problema, para el estudioso de la literatura, está claro: ¿qué relaciones podemos hallar entre el «dialogismo» de una obra y los «diá-

139. Bajtin, 1981, p. 32: «the internal dialogism of authentic prose discourse, which grows organically out of a stratified and heteroglot language, cannot fundamentally be dramatized or dramatically resolved (brought to an authentic end); it cannot ultimately be fitted into the frame of any manifest dialogue, into the frame of a mere conversation between persons; it is not ultimately divisible into verbal exchanges possessing precisely marked boundaries».

140. Bajtin, 1982, «Para una reelaboración ...», p. 332.

141. *Ibid.*, «Del libro *Problemas de la obra de Dostoyevski*», p. 195.

logos manifiestos» que aparecen en ella? Donald Fanger propone una lectura del dialogismo del *Quijote*, sin duda precisa y provechosa:

> A Bakhtinian analysis would show dialogue to be ... its medium and constitutive principle. It would note how the first sentence of Cervantes' prologue already announces this by engaging the reader in a half-tacit dialogue that will be sustained through the entire text ... And it would study the dialogic relations between all the «historians» of don Quixote who appear in the text, from the hypothetical Cide Hamete to the historical Avellaneda. Beyond this, a Bakhtinian analysis would consider the *impersonal* dialogues in the book, between and among genres of discourse ... It would do so, moreover, by relating them to the medium in which character is made manifest and dynamic. This is the medium of dialogue in the more restricted sense, for it is in dialogue, in that border area where two consciousnesses interpenetrate, that meaning is created. The Bakhtinian analysis of *Don Quixote*, accordingly, would trace the mutually defining relations of don Quixote and Sancho with virtually the entire population of the book, and —most importantly— with themselves ... *and with each other*. Bakhtin's theoretical model of the novel ... would also show its utility by providing a method for considering the most important features of this book in their interrelatedness —the better to characterize the dynamic universe of their meanings.[142]

142. Traduzco la conferencia inédita de Donald Fanger, que un día su autor no dejará de ampliar, pero cuyo interés no admite dilación, «Dostoyevsky and Cervantes in the Theory of Bakhtin: The Theory of Bakhtin in Cervantes and Dostoyevsky», *passim*. Le agradezco esta oportunidad, con su permiso, de practicar el dialogismo que profesaba Bajtin: «un análisis bajtiniano mostraría que el diálogo es ... su medio de comunicación y principio constituyente. Notaría este análisis cómo la primera frase del prólogo de Cervantes lo anuncia sin más tardar al invitar al lector a que participe en un diálogo, medio tácito, que seguirá manteniendo el texto entero ... Y estudiaría las relaciones dialógicas entre todos los "historiadores" de don Quijote que aparecen en el texto, desde el hipotético Cide Hamete hasta el histórico Avellaneda. Es más, un análisis bajtiniano examinaría los diálogos *impersonales* del libro, entre tantos otros géneros de discurso ... Ello se llevaría a cabo, además, relacionándolos con la zona en que el carácter se hace manifiesto y dinámico. Esta es la zona del diálogo en su sentido más restringido, pues es en el diálogo, en esa marca fronteriza en que dos conciencias se interpenetran, donde se crea el sentido. El análisis bajtiniano de *Don Quijote*, efectivamente, trazaría las relaciones, mutuamente definitivas, de don Quijote y Sancho con prácticamente la población entera del libro, y —lo más importante— entre sí mismos ... y de *cada uno con el otro*. El modelo teórico bajtiniano de la novela ... mostraría también su utilidad al proporcionar un método para el examen de los rasgos más importantes de este libro en cuanto a sus *mutuas dependencias* —para poder caracterizar mejor el universo dinámico de sus significaciones».

La tela está cortada. Conviene, a mi juicio, no despreciar sus retazos más visibles: aquello que los hombres dicen *cuando hablan* —y que también no dicen o solamente sugieren. La relación entre el dialogismo más amplio y los concretos intercambios verbales puede convertirse así en objeto real de estudio. O de otra forma podríamos ceder a más de una tentación a la vez: al desdén de la superficie verbal, o de la palabra hablada; a la búsqueda de un unicornio remoto, de un dialogismo oculto o ausente como una idea platónica; y a una hiperbolización del diálogo que llegue a convertirlo en sinónimo de oposición, interrelación o estructura.

Los ejemplos y conocimientos históricos, en el caso del diálogo, ofrecen más que un enriquecimiento del problema: sería difícil que éste se planteara sin ellos. No así los procedimientos micromorfológicos que mencioné al principio de este capítulo, cuya definición se debe a la tradición de la Retórica: silepsis, amplificación, zeugma, oxímoron, etcétera. Su uso suele ser individualizante, a fin de discernir estilos singulares, o bien especulativo y ahistórico, ante todo a consecuencia de la oposición jakobsoniana entre metáfora y metonimia, cuyo abuso deja perplejos a quienes nunca pensamos que la idea de Jakobson, aplicable a Pasternak y otros escritores, era universalmente válida. Estoy de acuerdo con los meritísimos coleccionistas de romances populares castellanos que, sin pretensión alguna, escriben lo siguiente:

> Es un error harto frecuente considerar que la metáfora constituye la unidad y sustancia indispensable del poema; tal teoría se ve desmentida por las exquisitas composiciones de un Gil Vicente:
>
> Mal haya quien los envuelve
> los mil amores,
> mal haya quien los envuelve ... [143]

Ya hice hincapié en que la teoría literaria sólo atañe a los problemas de la Literatura Comparada en la medida en que se flexibiliza histó-

143. Díaz Viana, Díaz y Delfín Val, 1979, p. 66. En torno a la teoría de la metáfora, véase J. Derrida, «La mythologie blanche», en *Marges de la philosophie*, 1972; Paul Ricoeur, 1975; P. de Man, 1978; A. Ortony, 1979, que trae buena bibliografía; S. Sacks, 1979; el número de *Poetics Today* II (1980-1981), 1 *b*.

ricamente (es decir, temporal y espacialmente). En este terreno, el de las microformas retóricas, el contexto teórico suele ser lógico, semántico, filosófico o meramente lingüístico. O bien lo que se propicia, con Paul de Man, es una teoría general de la comunicación literaria, caracterizada por la conciencia de la gesticulación, la duplicidad, el aspaviento, la vanidad de la figura y del procedimiento, o sea, por su fallida transparencia retórica.[144] Como su objeto, la crítica de la Retórica se instala en la universalidad. Es curioso, por lo contrario, que la inclinación especulativa y ultrahistórica no suele observarse en el estudio de los *estilos*, quizá porque éstos desde un principio, desde su descripción en las preceptivas antiguas, fueron diversos o dispares, y permitían diferenciar entre géneros poéticos y desiguales.

El gran acierto de la obra maestra de Erich Auerbach, *Mimesis* (1946), es que cada capítulo arranca de una lectura micromorfológica. Además, el análisis de pasajes breves se apoya en la oposición entre dos estilos colectivos (hipotaxis y parataxis) y en una concepción histórica de la aplicación a los géneros literarios de la teoría retórica de los tres estilos (Quintiliano, *Institutio oratoria*, XII, 10: *subtile, medium, grande*). A cada paso Auerbach pone a prueba su esquema teórico, enfrentándolo con una larga serie de pesquisas exactas. Las categorías verbales generales, que en este contexto se llaman estilos, pertenecen a la Poética histórica y no son sino modelos hipotéticos que cada análisis textual procura matizar. Insisto en la eficacia de este enlace de la peculiaridad de la obra singular con el estilo conce-

144. Véase Paul de Man, 1971; 1979. No es preocupación básica del comparatismo la metodología de la aproximación al texto singular, que rebasa los límites del presente libro. De ahí la ausencia de alusiones al desconstruccionismo, cuyo neovanguardismo, por otra parte, me parece inactual. No así los planteamientos de Paul de Man, el cual, sin mesianismos ni globales pretensiones patafísicas, ilumina con singular delicadeza el carácter retórico del lenguaje de la literatura. Según él las figuras retóricas no son herramientas de un lenguaje persuasivo sino constituyentes de la estructura paradigmática de toda comunicación literaria (véase De Man, 1979, p. 106). El signo es un espacio donde se enlazan problemáticamente un sentido referencial y otro figurado, cuyo contexto es extralingüístico. Además, la forma gramatical arrastra también las palabras, alejándolas de toda referencia a lo vivido: «the logic of grammar generates texts only in the absence of referential meaning» (*ibid.*, p. 269). Independientemente de Derrida, la orientación de De Man se hallaba ya en los ensayos de *Blindness and Insight*, 1971: la concepción retórica del texto, el examen de textos filosóficos como si fueran literarios, la asimilación de la crítica a la literatura. Nótese que De Man no lo reduce *todo* a la retórica, lo cual acabaría por suprimir las peculiaridades de ésta y su trayectoria histórica. No así J. Hillis Miller, 1971, pp. 1-69. Véase J. Culler, 1982.

bido como modelo colectivo, porque en ello radica el interés de este procede para el comparatismo.

Este dualismo —o ambigüedad— se nos aparece como constituyente y funcional para todo entendimiento del concepto de estilo, tan amplio que abarca lo mismo la percepción de lo idiosincrásico de una obra o de un escritor como la visión de un complejo de modelos colectivos e históricos: estiletes, punzones, herramientas heredadas, recursos previamente existentes. El estilo (como el tema, según advertiremos ahora) es un nexo múltiple. Nuestros mejores críticos muestran, como Auerbach, que es estilo cierta índole de relación entre ambos polos —social e individual— del concepto, o de postura ante ellos. Aludo a una importante tradición crítica que ha producido obras de merecidísimo prestigio en el ámbito hispánico: lo que se llamó Estilística (*Stilistik*). Conocidísimas son las autoridades y las fechas: Karl Vossler, Leo Spitzer, Helmut Hatzfeld, Giacomo Devoto, S. Ullmann, la enseñanza de Amado Alonso en Buenos Aires durante los años treinta y cuarenta, los libros magistrales de Dámaso Alonso —y reduciéndome por fuerza a unos pocos nombres más— las prosas ejemplares de Raimundo Lida, las lecturas de Ángel Rosenblat, las inquisiciones críticas y también teóricas de Carlos Bousoño.

Han transcurrido treinta años y la situación es muy otra. He probado a resumir en otro lugar las duras embestidas que ha sufrido desde entonces el concepto de estilo; y los desafíos que supone su rescate.[145] Me refiero a las reservas de Barthes en *Le Degré zéro de l'écriture*, de 1953 (el estilo, imperativo íntimo y biológico del individuo, «se sitúa fuera del arte, es decir del pacto que liga al escritor y la sociedad»; la «escritura», que sella este pacto, hunde sus raíces en «un más allá del lenguaje»), y en *S/Z*, de 1970 (donde se lee la famosa frase: «El trabajo del comentario, desde el momento en que se sustrae a toda ideología de la totalidad, consiste precisamente en *maltratar* al texto, en *cortarle la palabra*»). Y también a Kristeva, cuyo uso del término «discurso» proclamaba, con mayor claridad que la escritura de Barthes, el retorno a la dimensión social o colectiva de la palabra, o sea, a las premisas de la Retórica antigua; a Jakobson en el no menos célebre «Linguistics and Poetics» (1960), donde el poema tan sólo ejemplifica una «función poética» general; y a la Hermenéutica de E. D. Hirsch: «las palabras instituyen un proceso

145. Véase el prólogo a Francisco García Lorca, *De Garcilaso a Lorca*, Madrid, 1984.

espiritual que, a partir de ellas, supera finalmente el medio lingüístico».[146]

De estas reservas hay, en mi opinión, mucho que aprender. Otro tanto puede decirse de las manifestadas en otras latitudes. Aludo a la distinción que proponía Bajtin entre estilo y estilización. En ésta (ya visible en el escritor de Roma, aprendiz de sus antecesores griegos) actúa la conciencia o representación de la palabra ajena:

> La estilización difiere del estilo propiamente dicho por cuanto requiere una conciencia lingüística específica (la contemporaneidad del estilizador y de su auditorio), bajo cuya influencia el estilo se vuelve estilización, contra cuyo fondo adquiere un sentido y una significación nuevos.[147]

Y asimismo procura suprimir el eslavista y comparatista croata Aleksandar Flaker el atomismo de los estilos individuales y aislados mediante la idea de «formación estilística»: desarrollo progresivo de

146. Barthes, 1964, pp. 16, 21: «le style se situe hors de l'art, c'est-à-dire du pacte qui lie l'écrivain à la société» —«toujours enracinée dans un au-delà du langage»—; 1970, p. 21: «le travail du commentaire, dès lors qu'il se soustrait à toute idéologie de la totalité, consiste précisément à *malmener* le texte, à lui *couper la parole*»; véase Julia Kristeva, 1968, pp. 299, 301; y E. D. Hirsch, 1976, p. 21: «the words ... institute a spiritual process which, beginning with the words, ultimately transcends the linguistic medium». Unas palabras más, mías, acerca de cierta querencia reciente en los estudios literarios: la de la desintegración. Barthes denunciaba la «ideología de la totalidad», se supone que por dos motivos: por el dogma de la totalidad; y por su transparente origen o designio ideológico. ¿No es lo mismo de transparente, de programática, de extraliteraria, de pretenciosa, la ideología de la desintegración? Aludo, claro, a los más ingenuos «desconstruccionistas». El texto se desmantela a sí mismo, según Hillis Miller, 1976, p. 341, y el crítico no tiene más que observar y proseguir ese desmantelamiento. Me parece de entrada tan unilateral la fe en la voluntad de forma y su perfecta eficacia (mi punto 5, arriba) como la fe en el caos. ¡Cómo se parecen! El desconstruccionista busca el elemento alógico, aberrante, «diferenciador», etc. Pero sólo puede buscarlo quien no reconoce desde un principio la dialéctica de lo uno y lo diverso como impulso constituyente de la obra literaria. Todo lector de poesía con sensibilidad sabe que el poema encierra discordancias, evasiones, autocontradicciones. Sin ellas la voluntad de forma no encontraría resistencia ni materiales. Ya recalqué previamente (cap. 10) que no todo es paralelismo en poesía, que son básicas sus tensiones e interacciones. Ahora bien, el crítico es muy dueño en la práctica de dedicarse exclusivamente a los afanes y elementos destructores y desintegradores —tan propios, como es bien sabido, de las neovanguardias retrasadas o tardías.

147. Bajtin, 1981, «Discourse in the Novel», p. 362: «stylization differs from style proper precisely by virtue of its requiring a specific linguistic consciousness (the contemporaneity of the stylizer and his audience), under whose influence a style becomes a stylization, against whose background it acquires new meaning and significance».

grandes unidades, de proclividades verbales, que ligan a una pluralidad de escritores.[148]

Resumo, muy concisamente, algunos de los equívocos o estorbos con los cuales tropezaba cierta Estilística. Uno: la confusión del escritor con la obra: «¿Podemos definir el alma de un determinado escritor francés por su lenguaje particular?», preguntó Spitzer.[149] Contra este biografismo neorromántico reaccionaron las escuelas más recientes de Estilística (por ejemplo, en Bélgica).[150] Dos: *no*, el estilo no es toda la obra literaria; ni el poema coincide completamente con su lenguaje; ni la ciencia de la literatura con la Lingüística.[151] Esta desdibujada premisa panlingüística fue desmentida por excelentes estudiosos del estilo: Amado Alonso, que se esforzaba por discernir el poder evocador y sugestivo de las palabras, el aura y el silencio que las rodea;[152] y otros para quienes el gesto y el arranque son «muito mas —decía Fidelino de Figueiredo— do que a sua expressão verbal».[153] Con sobrada razón concluía Wellek:

> We have to become literally critics to see the function of style within a totality which inevitably will appeal to extralinguistic and extrastylistic values, to the harmony and coherence of a work of art, to its relation to reality, to its insight into its meaning, and hence to its social and generally human import.[154]

En tercer lugar: no se percibía siempre, con claridad, la no-insularidad del texto, pensando que éste se eleva por encima de sus antecedentes, levantando una arquitectura del todo autónoma y soli-

148. Véase A. Flaker, 1973, pp. 183-207, y en Zmegač, ed. 1970, pp. 387-397 (versión completa en *Stilovi i razdoblja*, Zagreb, 1964, pp. 158-170).

149. L. Spitzer, 1955 *b*, p. 23.

150. Véase André Sempoux, 1960, pp. 809-814. Es útil la introducción a la Estilística en V. M. de Aguiar e Silva, 1968, cap. 15; como también en A. Yllera, 1974.

151. Ni el detalle coincide del todo con el conjunto de la obra, o lo ejemplifica absolutamente —según indica F. Lázaro Carreter en sus reservas, que comparto, acerca de la Estilística: véanse sus *Estudios de poética*, 1979, pp. 51-52; hay un «movimiento circular», que tan sólo justifica la «impresión del crítico» (p. 52).

152. Véase A. Alonso, 1955, «Estructura de las *Sonatas* de Valle-Inclán», pp. 257-300; C. Guillén, «Estilística del silencio» (en inglés, 1971).

153. F. de Figueiredo, 1962, p. 257.

154. Wellek, 1970, «Stylistics, Poetics, and Criticism», p. 342: «tenemos que hacernos literalmente críticos para ver la función del estilo dentro de una totalidad que apelará inevitablemente a valores extralingüísticos y extraestilísticos, a la armonía y la coherencia de la obra de arte, a su relación con la realidad, a su penetración en su sentido, y por tanto a su alcance social y generalmente humano».

taria. Hoy se entiende mejor la intertextualidad del poema, que es cruce de orígenes no suprimidos, portavoz de códigos culturales y sociales: confluencia original, en suma, como el ser humano, de itinerarios antiguos.[155] Cuatro: la unicidad de un estilo se definió muchas veces como desviación o apartamiento de las normas ordinarias del lenguaje. Tal petición de principios no es aceptable. Ni las supuestas normas son invariables, ni toda innovación trae por fuerza consigo un efecto estilístico. Y hay efectos de estilo que no suponen anormalidad.[156] Por último: algo de razón llevaba Barthes al denunciar la ideología de la totalidad (sin precaverse contra la primacía, asimismo ideológica, de la desintegración). No viene a cuento ni es necesaria la religión del arte, de abolengo romántico también: la adoración del texto como icono sagrado. Yo pienso que la voluntad de forma es premisa fecunda, e históricamente justa, para el trabajo del crítico literario; pero que es necio esgrimirla, exquisitamente, contra las discordias de la Historia.

Las actitudes ambiguas ante el lenguaje han sido propias de nuestro tiempo y de su fervor crítico. «Pasión crítica —comenta Octavio Paz en *Los hijos del limo* (1974)—, amor inmoderado, pasional por la crítica y por sus precisos mecanismos de deconstrucción, pero también crítica enamorada de su objeto, crítica apasionada por aquello mismo que niega.» [157] Tarde o temprano, no obstante, volvemos a las palabras, a las de los grandes poetas, que son también las nuestras. Y el estudio de la literatura vuelve a la investigación detenida y constructiva del lenguaje, de la que hoy los trabajos de Michael Riffaterre nos ofrecen muestras ejemplares.

155. Véase por ejemplo Maria Corti, 1976: en un texto singular hay cruces y superposiciones de distintos «registros» (*registri*); esta densidad de registros hace que el poema sea un «hipersigno», susceptible de comunicar un complejo o elevado grado de información.

156. Véase M. Riffaterre, «Stylistic Context», *Word*, 1960, XVI, pp. 207-218, reed. en Riffaterre, 1971, cap. 2; véase también Riffaterre, 1978, 1979. Lázaro Carreter rechaza también la teoría de la desviación, o desvío, véase Lázaro, 1980, «Lengua literaria frente a lengua común», pp. 193-206: la lengua literaria no se reduce a un estándar unitario; cada poética particular orienta particularmente el uso de los diferentes recursos de un escritor, pluralidad cuya conjugación y equilibrio condicionan la postura de éste ante la «lengua común».

157. Paz, *Los hijos del limo*, 1974, p. 20. Sobre la actitud anterior —mi punto quinto—, de veneración de la obra de arte, véase E. Caramaschi, 1984, p. 34.

14. LOS TEMAS: TEMATOLOGÍA

No favorecieron los comparatistas de la hora francesa, como Paul Hazard, el estudio de temas que tan asiduamente cultivaran los medievalistas, folkloristas y otros investigadores de fines del XIX.[1] No sorprende la discrepancia de aquéllos si se tiene en cuenta lo que les digustaba: la escasa atención prestada al influjo directo y preciso de un escritor sobre otro. Efectivamente, lo que se denominó tematología solía congregar o compendiar los diversos tratamientos de un mismo asunto o de una misma figura, considerados globalmente, o trazar el itinerario de un mito tradicional, no sin menoscabo de las relaciones binarias caras a Van Tieghem. A muchos, por otro lado, enfadaba el hacinamiento de datos, la abundancia de obras menores, el catálogo positivista de títulos y materias. La reacción contra el positivismo, como es bien sabido, caracterizó la mejor crítica de la primera mitad de nuestro siglo[2] —el Formalismo ruso, por ejemplo, el *New Criticism* americano (R. P. Blackmur, John Crowe Ransom, Cleanth Brooks), o la Estilística alemana y española. Pero en la actualidad la situación es otra. Las últimas décadas, según ya indiqué, han visto el renacer, práctico y teórico, de unas investigaciones tematológicas no opuestas a las genológicas o morfológicas, sino vinculadas a ellas.[3]

1. Véase Van Tieghem, 1951, p. 87; Haskell Block, 1970, p. 22. Para la vieja temática, véase Gaston Paris, *Légendes du Moyen Âge*, París, 1912[8], o A. Graf, *La leggenda del Paradiso terrestre*, Roma, 1878, o A. Farinelli, *La vita è un sogno*, Turín, 1916; o las palabras inaugurales de Max Koch, «Zur Einführung", a la *Zeitschrift für vergleichende Literaturwissenschaft*, I (1887).

2. «The Revolt against Positivism in Recent European Scholarship», en Wellek, 1963, pp. 256-281.

3. Es cuestión debatida en los manuales e historias del comparatismo, véase Weisstein, 1968, cap. 7, y Jost, 1974, cap. 5 (véase su bibl.). Para el florecimiento reciente

Ya vimos, guiados por Dámaso Alonso, que nos hallamos ante discursos críticos que emprenden, en el mejor de los casos, un solo camino desde puntos de partida o con destinos diferentes: desde la forma hacia el tema, o desde el tema hacia la forma. Hicimos hincapié también en que el crítico es quien sin cesar elige, extrae, cita, es decir, en que las formas y los temas, más que entidades discretas, son elementos parciales cuyo montaje se debe en definitiva a la intervención del lector. Tratándose de tematología, esta intervención será tanto más importante cuanto más amplio o rico sea el panorama histórico que el comparatista procure otear, o más relevantes los fenómenos de intertextualidad que identifiquen el tema mediante la memoria de figuraciones anteriores. Vuelvo sobre estas evidencias para poder afrontar la dispersión temible que presentan estos conjuntos —y ninguno más que la frondosa temática. Ante el embrollo, la maraña, el *totum revolutum* de los temas literarios, que reflejan la confusión de la vida misma, se hacen indispensables las actitudes selectivas. No elogio la restauración, por parte del comparatista, del caos que la literatura por lo general procura remediar.

«Nous avons trop de choses —meditaba Flaubert— et pas assez de formes.»[4] Las formas —entre lo uno y lo diverso— tienden a unir; y las cosas a diversificar. Pero es saludable advertir, por otra parte, que muchas veces el tema es aquello que le ayuda al escritor a encararse con la superabundancia y profusión de lo vivido, marcando una línea entre la experiencia y la poesía. Tema en la práctica se vuelve sinónimo de «tema significativo» y sobre todo de «tema estructurador» o «tema incitador». El elemento temático, como el elemento formal de que hablé poco tiempo atrás, desempeña así una función utilitaria, la de propiciar una escritura y una lectura literarias. Según observa Manfred Beller, el tema es un elemento que estructura sensiblemente la obra.[5] Schiller explicaba, en carta a Goethe, que el quehacer poético arranca de una oscura, casi inconsciente idea, *Totalidee*, que necesita un *Objekt* para realizarse.[6] De igual modo

de la tematología, es muy útil M. Beller, 1970, pp. 1-38. Y para Francia hoy, J. Dugast y P. Chardin en D.-H. Pageaux, ed., 1983, pp. 19 ss.

4. Citado por J. Derrida, 1967 *b*, p. 9.

5. Véase Beller, 1970, p. 2. Es también muy útil el resumen de M. Beller, con bibliografía sobre tematología, en M. Schmeling, 1981.

6. Schiller a Goethe, 27 de marzo de 1801, véase *Briefe*, ed. F. Jonas, Leipzig, 1892-1896, VI, p. 262.

T. S. Eliot tenía por necesarios tanto un arranque emotivo como un *objective correlative* —acaso una imagen, un motivo— que lo concretase.

No lo que dice el poema, sino aquello con lo cual se dice. Esta concreción adquiere diferentes perfiles formales. Hay elementos temáticos únicos, irrepetibles dentro de una obra. Así, por ejemplo, el descenso a la ultratumba en la épica, que prefigura —tematizándolo— el episodio de la cueva de Montesinos en el *Quijote* (II, 23). El sueño de don Quijote, espacialmente delimitado, afecta metonímicamente la segunda parte entera. Los límites del tema, si lo es, son muy relativos. Ello está más claro cuando se modifica, se extiende o se repite. El *Motiv* así llega a ser un *Leitmotiv*, apoyado en el dinamismo de la reiteración. Piénsese en el uso musical del tema como variación, que reconoció Thomas Mann al calificar su propio arte de *thematisch*.[7] Piénsese en *Senos* (1923), de Ramón Gómez de la Serna, uno de los libros menos eróticos de la moderna literatura española, con sus incansables variaciones lúdicas sobre una misma sinécdoque: senos = mujer.

O en las *Suites* (1920-1923) de Federico García Lorca: «Suite del agua», «Suite de los espejos», «Canciones bajo la luna» (que recuerdan al Leopoldo Lugones del *Lunario sentimental*, 1909) y otras series integradas por el pretexto de un común motivo, sobre las que escribe André Belamich:

> Se sabe que «suite», en los siglos XVII-XVIII, designaba una sucesión de danzas escritas en la misma tonalidad que la primera. El vínculo que une aquí cada poema al inicial es más estrecho: es el que existe entre un tema y sus variaciones, las «diferencias» de los vihuelistas del siglo XVI como Cabezón, Luis Millán, Mudarra ... Estas series se presentan como las facetas de un mismo objeto o como las etapas de una meditación que va profundizando el mismo motivo.[8]

El tema aquí implica forma; y desde tal punto de vista las diferencias y profundizaciones que reúnen un manojo de poemas se aproximan mucho a los momentos sucesivos de una misma composición,

7. Véase Levin, «Thematics and Criticism», en *The Disciplines of Criticism*, ed. P. Demetz *et al.*, New Haven, 1968; reed. en Levin, 1972, p. 95 (que citaré aquí).

8. Federico García Lorca, *Suites*, ed. de A. Belamich, Barcelona, 1983, p. 19.

sobre todo a los paralelismos y las reiteraciones propios de cierta poesía de corte popular: de ese canto, por muy breve y concentrado que fuera, al que volvía Rafael Alberti,

Cuanto más chico, más chico,
se le adentra más el sol,

Cuanto más chico, más chico,
se oye mejor,[9]

en sus tan sabias *Baladas y canciones del Paraná* (1976). Pocos serán los lectores españoles que desconozcan la «Baladilla de los tres ríos» de Lorca, con sus variaciones en torno a dos motivos contrapuestos (el río de Sevilla, los dos de Granada) y un estribillo doble también; valga como muestra

¡Ay, amor
que se fue por el aire!

Para los barcos de vela
Sevilla tiene un camino;
por el agua de Granada
sólo reman los suspiros.

¡Ay, amor
que se fue y no vino!

o la «Serenata» construida sobre los dos temas esbozados ya en su primera estrofa (la noche, con río y luna; el deseo de Belisa):

Por las orillas del río
se está la noche mojando.
Y en los pechos de Belisa
se mueren de amor los ramos.[10]

Estas mudanzas internas recogen también ecos intertextuales, como por ejemplo las delicadas tensiones que caracterizaban al «cantar de amigo» lusitano. Así, esta «Cantiga de roda» de Jorge de Sena (inclui-

9. Rafael Alberti, *Baladas y canciones del Paraná*, 1976, I, p. 4.
10. De *Poema del cante jondo* (1921), y así de *Canciones* (1921-1924) como de *Amor de don Perlimplín ...*, versión que cito aquí.

da en su *Visão perpetua*, Lisboa, 1982), donde los diálogos circulares con la propia alma llevan finalmente —y medievalmente— a una Danza de la Muerte:

Minh'alma, não te conheço,
minh'alma, não sei de ti,
oh dança, minh'alma, dança,
por amor de quanto vi.

Não te conheço, minh'alma,
e nunca te conheci,
oh dança, minh'alma, dança,
dança por mim e por ti.

Conhecer é possuir
e eu nunca te possui:
oh dança, minh'alma, dança,
por amor de quanto vi.

Tu sabes tudo de mim,
eu nunca te conheci:
oh dança, minh'alma, dança,
dança por mim e por ti.

Eras luz simples e pura
acesa dentro de ti:
oh dança, minh'alma, dança
por amor de quanto vi.

Na dança morremos ambos
tão longe e perto de aqui:
oh dança, minh'alma dança,
dança por mim e por ti.[11]

Intertextual e intratextual a la vez, el elemento temático en tales casos engarza al poema con otros poemas y con los sucesivos momentos del poema mismo.

Los términos y materiales en cuestión son sumamente variados: ¿tema, motivo, mito, situación, tipo (o personaje, o actante), escena, espacio, lugar común, *topos*, imagen? Imágenes, unidades visuales

11. *Visão perpetua*, 1982, p. 202.

significativas, como el color —el blanco de *Moby Dick*— que según Borges comunica el secreto de un relato.[12] *Topoi* y lugares comunes, de variada extensión, como la invocación a las Musas, o el «lugar ameno», concebidos como cauces de expresión, andamiajes o tramoyas poéticas.[13] Espacios y escenarios característicos, como el jardín, o para la novela la gran ciudad moderna —París, San Petersburgo, Madrid, Berlín, Buenos Aires—, catalizadora de grandes creaciones narrativas.[14] Episodios o escenas que ciertos géneros convencionalmente requieren —el descenso a los infiernos en la épica, y también el cónclave de los dioses, los halagos de una seductora—[15] o que son indivisibles de determinadas fábulas prestigiosas —los últimos minutos de Fausto, la cena de don Juan con el Convidado de Piedra. Los tipos morales, sociales o profesionales, como el avaro, que la crítica actual (Propp, Souriau, Greimas) nos enseña a diferenciar de dos cosas: del «actante» o función básica del relato o drama (el protagonista) y del personaje específico (Harpagon, Grandet, Pliushkin, Torquemada).[16] Los grandes *thèmes de héros*, cuyo grado de personificación, según R. Trousson,[17] sostiene e incita la modulación concreta del escritor: Ulises, Edipo, Medea, Antígona, o más tarde Troilo y Crésida, Alejandro, el Cid. En general se piensa que el motivo es menos extenso que el tema. Pero algunos especialistas emplean los términos al revés, según veremos luego. Ante semejante heterogeneidad, se comprende la reticencia de ciertos comparatistas.

El criterio cuantitativo es sin duda aplicable; pero su utilidad no pasa de ser descriptiva. ¿Microtemas, macrotemas, minimotivos? Lo curioso del caso es que la aparición fugitiva de un color —como decía

12. Véase Borges, «El arte narrativo y la magia», en *Discusión*, Buenos Aires, 1961, pp. 86-88.

13. Acerca del concepto retórico de *topos*, véanse las aclaraciones y críticas de Beller, 1970; Walter Veit, 1963. Beller recomienda el estudio de unidades breves, «kleinere formale Einheiten»; véase su *Jupiter Tonans*, 1979.

14. Véase F. Festa-McCormick, *The City as Catalyst*, 1979; y Donald Fanger, 1965, cap. 5. Para la tematización histórica del espacio, son importantes los estudios recientes de la delimitación e interpretación del espacio en la literatura, como Jean Weisgerber, 1978. Bajtin era al respecto un tematólogo de orientación histórica, interesado en lo que denomina «cronotopos» —complejos espacio-temporales—, como el encuentro, el camino, la prueba a la que se somete el héroe, o el loco; véase Bajtin, 1981, pp. 99, 244, 388, 404. Sobre espacio y metonimia, véase A. Gelley, 1980. Es excelente el estudio del espacio en Gogol por Lotman, 1973, pp. 193 ss., y R. Ingarden, 1960.

15. Véase Levin, «Thematics and Criticism» (véase nota 7), p. 93.

16. Véase Greimas, 1970, pp. 249 ss.

17. Véase R. Trousson, 1965.

Borges—, de una flor, de un árbol, del más pequeño objeto, pueda ser tan importante, tan reveladora, desde el punto de vista de su función, como el argumento entero de la obra. En la poesía, como en las demás artes, lo poco es lo mucho. Haría falta, dijo Rilke, una «monografía del azul». Bernhard Blume ha observado con perspicacia la función del agua en diversos grandes poemas alemanes.[18] Venimos viendo que el tema (en la acepción amplia de la palabra, que abarca las variedades previamente reseñadas) congrega y estructura las sucesivas partes de una obra mediante su vinculación con la vida y la literatura. Triple vinculación, por tanto, del poema: con la poesía, con el mundo, consigo mismo.

La condición del tema es activa y pasiva a la vez. Aliciente integrador, por un lado. Objeto de modificación, por otro. Procedente del mundo, de la naturaleza y la cultura, el tema es lo que el escritor modifica, modula, trastorna. No es lo que dice, advertíamos, sino aquello con lo que dice, sea cual sea su extensión. Así, por ejemplo, la trama tradicional de una tragedia de Racine.

El 17 de noviembre de 1667 el joven Racine estrena *Andromaque* ante el rey y su séquito. Al día siguiente los mismos actores representan la obra ante el público general en el teatro del Hôtel de Bourgogne. El papel de Andrómaca lo desempeña Mademoiselle du Parc, notable actriz que el dramaturgo había substraído a la compañía de Molière. El éxito es excepcional; y también la *querelle* que sigue, comparable a la del *Cid* de Corneille. Quinault, Le Clerc, Pradon, Thomas Corneille, todos los poetas menores y poetastros se enfrentan con el joven autor. Perdou de Subligny logra que se represente en mayo de 1668 su *Folle querelle ou la critique d'Andromaque*, donde se reprocha a Racine la infidelidad a la historia, la tergiversación del argumento, la brutalidad del carácter de Pirro, el excesivo espacio concedido a los sentimientos amorosos. Es decir, su tratamiento de unos materiales antiguos, de un *tema* que buena parte del público del Hôtel de Bourgogne reconocía. El propio Racine indicó luego sus fuentes: la *Ilíada* (VI, XXII, XXIV), que le proporciona la figura de Andrómaca, viuda y madre; la *Eneida* (vv. 292 ss.) donde aparecen Andrómaca, Pirro, Orestes, Hermiona; Eurípides, con el cautiverio de la heroína, sometida a Pirro, y los celos de Hermiona; Séneca (*Las troyanas*), donde se acentúa la lucha interior

18. Véase B. Blume, 1966.

de Andrómaca, dividida entre el recuerdo del marido muerto y la necesidad de salvar a su hijo Astianax. La crítica ha advertido también el influjo de las disyuntivas predilectas de Corneille (*Pertharite*, III, 1) y de los enredos eróticos de la *Diana* de Montemayor. Pues bien, lo dicho por Racine es algo —dejando muy atrás las displicencias de aquellos coetáneos y colegas suyos— que ha dado lugar a incontables lecturas diferentes, según las generaciones y las escuelas. Pero los mejores exégetas convienen en que la significación no coincide solamente con el tema, ni se limita a acatar la disposición más palpable de sus caracteres y peripecias.

Reléase el deslumbrante *Sur Racine* (1963) de Roland Barthes y se destacarán en *Andromaque* no los sucesos propios del tema clásico sino las relaciones de autoridad, realzadas por la pasión, el recuerdo obsesivo del amor pretérito (Andrómaca), la desgraciada lealtad al orden antiguo (Hermiona), la conciencia de la mirada, la amenaza de muerte, la agresión verbal, la escisión interior del personaje trágico, la esperanza frustrada, el ineluctable ajuste de cuentas final.

Una muy útil exposición inglesa del comparatismo, *Comparative Literary Studies* (Londres, 1973), de S. S. Prawer, divide los temas en cinco grupos: la representación literaria de fenómenos naturales (el mar), condiciones fundamentales del existir humano (los sueños) y problemas perennes de conducta (*perennial human problems*); en segundo lugar, los motivos recurrentes de la literatura y el folklore (los tres deseos, el anillo mágico); en tercer término, las situaciones recurrentes (el conflicto del hijo con el padre); los tipos sociales también, o profesionales y morales (el caballero, el criminal, el viajero); y por último los personajes derivados de la mitología, las leyendas o la literatura misma (Prometeo, Siegfried, Hamlet).[19] Claro que la distribución de los naipes no suele ser sino el comienzo del juego. El conflicto edipal, por ejemplo, podría considerarse también como un *perennial human problem*. Pero resumamos. Dos vías principales de investigación pueden inferirse de la ordenación de Prawer.

La primera es de índole histórica. Vimos hace poco el aspecto social e intertextual de ciertos temas, con motivo de canciones como la «Cantiga de roda» de Jorge de Sena, de fuerte sabor tradicional. Pero con esto no basta. La investigación global de un tema ha de diferenciar lo «perenne» (hipérbole valerosa, no tratándose de botá-

19. Véase S. S. Prawer, 1973, cap. 6, pp. 99-100.

nica) de cuanto no lo es; o como decíamos antes, la continuidad del devenir, desentrañando si es posible una estructura de posibilidades, que sólo la historia manifiesta y descubre. Lleva toda la razón Trousson cuando afirma que la tematología no soslaya la historia literaria, antes bien es un instrumento para aprehenderla y escribirla.

Sobresale en segundo lugar una polaridad harto evidente, a primera visita: la que distingue entre un fenómeno natural como la piedra o el sol, el río o la flor, y una prefiguración imaginada como el fuego de Prometeo o el sueño de la Edad de Oro. Polaridad tentadora, polaridad escurridiza, que pronto se nos convierte en interrogación esencial: ¿dónde termina la naturaleza, dónde empieza la cultura o la sociedad? ¿Cómo se entreveran los dos dominios, cómo se afectan mutuamente? ¿Qué mediadores propician estas interrelaciones? ¿No será el tema poético uno de estos mediadores?

Acaso las dos vías confluyan en ciertos momentos —aquellos en que una situación histórica *tematiza* un fenómeno natural. Interroguemos unos breves ejemplos.

Un hombre contempla el mar. Es la voz poética de Pedro Salinas, frente al mar de San Juan de Puerto Rico (1943-1944): *El contemplado*. El subtítulo dice: «Tema con variaciones». En realidad el poeta contempla asombrado la vida misma, la más profunda, explorándola, buscando su valor, volviendo a descubrirla. Pero el tema es el mar, con el cual el poeta medita, con el cual dialoga, a lo largo de catorce variaciones. Y descuellan dos momentos primordiales, dos posturas, que se entremezclan y reiteran.

Por un lado, el objeto contemplado nace o renace ante los ojos del poeta como naturaleza pura, no por ser objeto sino porque estos ojos lo miran como por primera vez, libres de toda pátina, de todo resabio,

Vuelve el mar a su tiempo el inocente,
ignorante de quillas,

como si el lenguaje también fuera el del poeta nada más —escueto, veraz, sencillo, limpio de escorias— y no existiera el tiempo:

Dentro del hombre ni esperanza empuja
ni memoria sujeta.

El presente, que tanto se ha negado,
hoy, aquí, ya, se entrega.

Pero esa inocencia no es definitiva. Lo contemplado ahora se incorpora a la cultura, sedimento de siglos, colectividad humana. «El poeta español —recapitula Juan Marichal— se siente unido al mar y a los hombres que lo han contemplado antes que él.» [20] Es la doble, o aun más, triple vinculación que vimos previamente: la del tema con la vida, con la historia de la cultura, con sus propias variaciones. El mar es ahora el de nuestros orígenes, el de nuestros mitos y epopeyas, el que fue de Grecia:

Estas esbeltas formas que las olas
—apuntes de Afroditas—,

inventan por doquier, ¿van a quedarse
sin sus dioses vacías? ...

¿Olas? Tetis, Panope, Galatea,
glorias que resucitan.

Resurrección es esto, no oleaje,
querencia muy antigua.

Surge no ya la mirada ajena sino la conciencia de una común búsqueda multisecular:

Ahora, aquí, frente a ti, todo arrobado,
aprendo lo que soy: soy un momento
de esa larga mirada que te ojea,
desde ayer, desde hoy, desde mañana,
paralela del tiempo.
En mis ojos, los últimos,
arde intacto el afán de los primeros,
herencia inagotable, afán sin término.[21]

20. J. Marichal, prefacio a Pedro Salinas, *Poesías completas*, ed. S. Salinas de Marichal, Barcelona, 1981, p. 24.

21. Véase *El contemplado*, en *Poesías completas*, pp. 627, 633, 649. Léase también la variación XIII.

Ir y venir entre naturaleza y cultura que es también vaivén entre originalidad y tradición, individualidad e historia. Poeta del siglo XX, Pedro Salinas deja atrás la anécdota personal y profundiza en el tema que le mueve y ayuda a superarla.

José Manuel Blecua ha dedicado una hermosa antología al mar en la poesía española, ordenada históricamente.[22] La «estructura diacrónica» del tema, si cupiera abarcarla, tendría que arrancar de unas investigaciones históricas para poder entresacar unas opciones, unas polaridades básicas. Para Salinas, para Juan Ramón, para Rafael Alberti, para el poeta de hoy, la oposición principal quizá sea entre un mundo presente, envolvente o próximo, y su ausencia o su pérdida, su búsqueda o su añoranza —la circularidad de la pregunta que con acierto describe A. Romero Márquez:

> El mar que nos circunda con oleajes y espumas, suscita una vaga sed de lejanías, una inquietud por lo desconocido. Pero siempre nos devuelve aquello que nosotros pusimos en él: nuestro propio misterio. En él podemos interpretarnos; es decir, por él podemos ultimar la sospecha de que no podemos verdaderamente ser interpretados, de que devenimos, flotantes y abiertos en la inmanencia de un ser ocasional a la inmanencia de la Totalidad, del Silencio.[23]

El sentido histórico quiere decir aquí, una vez más, el conocimiento de las diferencias colectivas y determinadoras lo mismo en el tiempo que en el espacio.

Así, el vaivén entre la flor como naturaleza y la flor como cultura, de Ausonio a Baudelaire, en la civilización europea, es de sobra conocido; pero ¿no debería la estructura de opciones someterse a la prueba de otras civilizaciones, alterándose y enriqueciéndose? En la poesía náhuatl las flores ocupan un lugar importante y de una extremada, delicadísima polisemia. También ahí la flor abraza los contrarios: la inminencia del morir, la urgencia del vivir. El «canto de flores» (*Xochicuicatl*) tiende a la reflexión, con la muerte muy cerca. La «flor del campo» denota la primavera y la vida; la «flor de

22. Véase José Manuel Blecua, *El mar en la poesía española*, Madrid, 1945. Véase también A. Navarro, 1962.

23. A. Romero Márquez, prefacio a Jorge Guillén, *Antología del mar*, Málaga, 1981, p. 11. Sobre el mar en la poesía romántica inglesa, véase W. H. Auden, The enchàfed Flood, Nueva York, 1950.

nuestra carne», el maíz; la «flor que baila», el guerrero. El poeta mismo es la flor que brota; y su canto un jardín de flores. Así este poema de Chalco, traducido por Ángel María Garibay K. (las flores que se ambicionan son los cautivos que serán inmolados):

Ya llegaron las flores, las flores primaverales;
bañadas están en la luz del sol;
¡múltiples flores son tu corazón y tu carne, oh Dios!

¿Quién no ambiciona tus flores, o dios dador de la vida?
Están en la mano del que domina la muerte;
se abren los capullos, se abren las corolas;
se secan las flores si las baña el sol.

Yo de su casa vengo, yo flor perfumada;
alzo mi canto, reparto mis flores:
¡bébase su néctar, repártanse las flores!
Abre sus flores el dios, de su casa vienen las flores acá.[24]

Aún hoy se inician en distintos lugares procesos de culturalización con motivo de inventos modernos. El capítulo primero de *Sanshiro* (1908), del gran novelista japonés Natsume Soseki, introduce un viaje en ferrocarril —y sobre todo la tendencia a que éste despierte fantasías eróticas. El protagonista, Sanshiro, abandona su pueblo y se dirige a la capital, a fin de ingresar en la universidad. Más que nada, es un tímido. En el tren se le acerca una mujer atractiva —«su boca era firme, sus ojos relucían». El tren tiene que detenerse en Nagoya, donde ella le pide a Sanshiro que le ayude a encontrar una posada. La posada es modesta y, antes de que él pueda protestar, se encuentra con que los dos deben compartir un mismo baño, una misma habitación y una misma cama. Durante la noche Sanshiro no se permite ni un movimiento ni una palabra. Por fin se despiden en la estación, antes de proseguir sus respectivos viajes:

La mujer le dedicó una mirada larga, serena, y cuando habló lo hizo con la mayor tranquilidad:
— ¿Es usted todo un cobarde, verdad?
En su cara apareció una sonrisa de entendimiento.[25]

24. A. M. Garibay K., 1953-1954, I, p. 100.
25. Natsume Soseki, *Sanshiro*, trad. J. Rubin, Nueva York, 1977, p. 9.

Y el lector entiende que lo que desconcierta a Soshiro, en Nagoya como luego en Tokio, es no sólo la iniciativa sexual de la mujer sino la cantidad de cambios que vienen transformando la sociedad japonesa.

El mismo tema se presta a desarrollos de índole más personal. Por ejemplo en un cuento de Josep Pla, *El que es pot esdevenir: res*, recogido en *Bodegó amb peixos* (1950). Esta vez el viaje es nocturno. El tren cruza el centro de Francia, camino de Barcelona, a la que regresa el narrador. Noche negra, silencio, tedio, mientras el tren vuela. El narrador sale al pasillo. De otro compartimento, de luz azulada, oscuro, sale una mujer joven, rubia, elegante, que inyecta unas gotas de perfume en un cigarrillo. Parece que ha llorado. Se entabla una conversación. Ella, que no puede dormir, se apeará en Limoges. Departen con aparente ligereza sobre distintos temas, como el amor y el matrimonio. El narrador, atraído, interesadísimo, en el fondo, pero frenado por el sentido del ridículo, presume de cínica sabiduría. Son las tres de la mañana y ella le pide que le haga compañía en Limoges. Razona que su marido la está engañando y que acaso se le podría engañar a él... El narrador cree que ve visiones. En el Hotel del Comercio se separan un momento. Al volver a la habitación de su compañera, delante de la puerta que no está cerrada, el narrador vacila, atormentado, durante cinco minutos: «No vaig pas girar la clau. Vaig mirar el rellotge. Vaig sentir que es ficava al llit ... Vaig retirar la mà del pany i me la vaig passar pel front. Després, vaig tornar a la meva cambra amb la boca seca». Al día siguiente se despiden en la estación:

> — Per què cerqueu explicacions a les coses? Creieu que val la pena?
> — No ens veurem més?
> — Qui sap!
> — Tingueu un bon viatge.
> — Igualment.
>
> D'aquella dona, en vaig estar enamorat potser durant un any. Després, tot s'anà esborrant de mica en mica i el record es perdé a dins la boira grisa de les setmanes, dels mesos i dels anys.[26]

26. Josep Pla, *Bodegó amb peixos*, Barcelona, 1950, p. 229.

A veces son más reveladoras las ficciones que los textos autobiográficos. En este caso, el de Josep Pla, la historia de la incitante mujer en el tren manifiesta su renuncia a la búsqueda directa de la felicidad individual, es decir, de una satisfacción de orden interior, alimentada por las ilusiones del yo.

Hay temas que son largas duraciones, *longues durées*, que perduran transformándose a lo largo de muchos siglos; otros, más breves, como la fantasía ferroviaria que acabo de anotar, ya envejecida; y aun otros, *moyennes durées*, digamos también con Braudel, que dominan en cierto período histórico o se incorporan en determinado momento a nuestro acervo cultural, con posibilidades de permanencia.

Así, entre los primeros, el tema del agua —río, mar, estanque, fuente, surtidor— en la poesía y el pensamiento, cuyo estudio sería inacabable. ¿Hay épocas tal vez en que su función sobresale decisivamente? Según Erik Michaëlsson el agua es «centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII^e^ siècle».[27] En España otro tanto podría decirse de la égloga renacentista —Garcilaso— y sus sucesores. G. Mathieu-Castellani ha analizado la «poética del río» y su sitio en el código pastoril del XVII francés: manantiales, fuentes, prados, campos, bosques y florestas, arroyos y riberas; espacios míticos también —ninfas— donde irrumpe la muerte.[28] Estas investigaciones tienen presente un modelo, el libro magistral de Jean Rousset, *Circé et le Paon* (París, 1953), y su antología de la poesía barroca, fundada no en autores sino en motivos, imágenes y mitos como los siguientes: Proteo o la inconstancia; ilusiones y metamorfosis (sueños, disfraces); el espectáculo de la muerte; el conocimiento nocturno de la transcendencia (la noche y la luz); imágenes de inestabilidad, tránsito y vuelo (burbujas, pájaros, nubes, vientos, luciérnagas); y el agua y los espejos, los mundos que fluyen y transcurren, *eaux miroitantes*, fuentes y ríos que reflejan figuras invertidas, aguas en movimiento[29] —o también dormidas, como en Tristan l'Hermite («Plaintes d'Acante»):

Visitant d'un étang la paresse profonde...

27. Véase E. Michaëlsson, 1959, pp. 121-173.

28. Véase G. Mathieu-Castellani, «La poétique du fleuve dans les *Bergeries* de Racan», en C. Longeon, 1980, pp. 223-232.

29. Véase Rousset, 1961, 2 vols.

Estamos otra vez en pleno Barroco. Y está claro que las imágenes no son sino cauces de una sensibilidad y una forma de percibir la vida.

Percibir una cosa como fértil pretexto en potencia, tematizándola, es un acto de atención concreta, históricamente situada y condicionada. Pongamos por caso: las montañas. ¿Quiénes descubrieron sus valores latentes? En la Antigüedad y la Edad Media los montes eran moradas de los dioses, cumbres míticas o maléficas, alegorías, estampas bíblicas. Petrarca sí halló en el Mont Ventoux un retiro horaciano; pero por lo general la fuerza elemental, antibucólica, de la montaña no era propicia al *locus amoenus*. La montaña se torna interpretable, humanamente valiosa y asequible, con el Renacimiento y los siglos posteriores, sobre todo el XVIII prerromántico. Aludo a Konrad Gesner (1516-1565), que observó el Stockhorn (Berna) y escribió *de montium admiratione*; al interés científico por los fenómenos y trastornos propios de la altura —el padre José Acosta (*Historia natural y moral de las Indias*, 1590) frente a las grandes cumbres del Perú, o los experimentos sobre el vacío de Florin Périer en el Puy-de-Dôme (1648),[30] que interesaron a Pascal; y con sentido ya plenamente literario, a Jean-Jacques Rousseau. Un artículo brillante de Américo Castro muestra que el Saint-Preux de la *Nouvelle Heloïse* ve en los Alpes no el componente remoto de un orden natural sino el signo muy próximo de los conflictos interiores que agitan a su propio ser.[31] Poco a poco, de Gesner a Rousseau, se ha conseguido la secularización de la montaña.

También los colores tienen su marco temporal y su situación. «L'art, c'est l'azur», declara Victor Hugo; y en sus *Châtiments*:

Adieu, patrie!
L'onde est en furie.
Adieu, patrie,
azur!

El Romanticismo privilegió el azul,[32] color del ideal, de lo anhelado y remoto, de la evanescente ilusión. Es decir, confluyen las tendencias a enaltecer el símbolo y determinados colores. Pues lo más signifi-

30. Véase Charles S. Houston, *Going High. The Story of Man and Altitude*, Burlington Vt., 1980. Véase Marjorie Hope Nicolson, 1959, y K. Gesner, *Libellus de lacte ..., cum epistola ad Iacobum Aiuenum de montium admiratione*, Zurich, 1541.
31. Véase Castro, 1956.
32. Véase H. Motekat, 1961.

cativo no es el color mismo, sino la actitud ante el color. En Alemania un cromatismo simbolizador hace posible que el azul (*traumblau*, color de sueño) prevalezca tan visiblemente. «Nadie niega que el azul —resume J.-M. Palmier— que domina toda la novela de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* sea sinónimo de lo que es puro, divino, celeste, como esa misteriosa "flor azul" que ha marcado todo el joven Romanticismo alemán.» [33] Ello se perpetúa en la poesía alemana hasta en las polaridades cromáticas de Geórg Trakl, tan cuantiosas, como en «Kindheit»: «un instante azul y todo es alma»,

Ein blauer Augenblick ist nur mehr Seele.

Trakl conocía al grupo del Caballero Azul, *Der blaue Reiter* (título de un cuadro de Vasili Kandinsky), cuya primera exposición se celebra en Munich en 1911. Mientras tanto el carácter del símbolo poético se ha venido transformando de unos modos que no cabe resumir aquí. Anna Balakian lo explica muy bien en su libro sobre el Simbolismo. Así como el discurso directo del poeta es desplazado por el indirecto de los simbolistas, el símbolo deja de designar o representar emociones para sugerir, órficamente, enigmas y múltiples virtualidades.[34] Ante el hastío y la futilidad del vivir, ante el abismo (*gouffre*) de lo existente, vislumbra Mallarmé una totalidad que es *azur* —cielo y azul a la vez. En el soneto titulado así, la llamada del *azur* es como una vana obsesión:

Où fuir dans la révolte inutile et perverse?
Je suis hanté. L'Azur! l'Azur! l'Azur! l'Azur!

De ahí en adelante, apunta Anna Balakian, el vocablo formará parte del código simbolista.

En castellano «azul» será una traducción que simplifica la palabra, si no el concepto. Pero no cuando Rubén dice «el azul» (el cielo). José Martí recurre al símbolo desde 1875.[35] «El pájaro azul» (1886) es el cuento más antiguo de *Azul*, de Rubén, cuyo título don Juan Valera comenta en su prólogo. En su *Historia de mis libros*, de 1909,

33. J.-M. Palmier, 1972, p. 207: «nul doute que le bleu qui domine tout le roman de Novalis *Heinrich von Ofterdingen* soit synonyme de ce qui est pur, divin, céleste, comme cette mystérieuse "fleur bleue" qui a marqué tout le jeune romantisme allemand».
34. Véase A. Balakian, 1967.
35. Véase Ivan Schulman, 1960, pp. 251-271.

Rubén volverá sobre él: «Mas el azul era para mí el color del ensueño, el color del arte, un color helénico y homérico, color oceánico y firmamental, que en Plinio es el color simple que semeja al de los cielos y al zafiro».[36] *L'Oiseau bleu* de Maeterlinck es bastante posterior —1908— al de Rubén Darío. Pero lo curioso es que el epíteto cromático llegue a predominar sobre el sustantivo, creando seres y cosas que simbolizan el deseo, el ideal, la pureza o el arte, desde Picasso hasta los caballos azules de Franz Marc y la guitarra azul de Wallace Stevens, que todo lo transforma:

> The day was green.
> They said, «You have a blue guitar,
> You do not play things as they are».

Hacia fines de siglo lo que al parecer comienza a realizarse es la posibilidad de que un solo color atraviese u ocupe toda una obra, como en ciertos lienzos de Van Gogh. ¿A qué se debe este monocromatismo? Quizás a una intensificada conciencia del color, muy propio de la época, de su valor simbólico (Rimbaud), de las «correspondencas» interartísticas (que citamos en capítulo anterior). Puesto que el color es intensamente significativo, ¿basta acaso con elegir uno?

Wilhelm Wundt había reflexionado acerca del efecto psicológico de los colores. Natsume Soseki se refiere a sus trabajos en un ensayo teórico de 1907 (*Bungakuron*): «El blanco produce una impresión de belleza florecida, el verde de placer sereno, mientras el rojo expresa el vigor».[37] Kandinsky pensaba que cada color encierra una potencialidad espiritual (*Ueber das Geistige in der Kunst*, 1912). Para él era el amarillo el color «típicamente terrestre».[38]

Cierto que el amarillo fue un color muy *fin de siècle*, a veces con connotaciones decadentes. Tristan Corbière había publicado sus *Amours jaunes* (1873). Los orígenes, una vez más, eran románticos. Albert Sonnenfeld cita «Les rayons jaunes» de Sainte-Beuve (*Poésies de Joseph Delorme*):[39]

> La lampe brûlait jaune, et jaune aussi les cierges;
> Et la lueur glissant aux fronts voilés des vierges
>   Jaunissait leur blancheur.

36. Véase Raúl Silva Castro, 1959, p. 94.
37. Jay Rubin, «Sanshiro and Soseki», en *Sanshiro* (véase nota 25), p. 218.
38. Véase Palmier, 1972, p. 226.
39. Véase Albert Sonnenfeld, 1960, pp. 48 ss.

Al hablar de revistas recordamos el *Yellow Book* londinense, que reflejó una moda fugaz pero avasalladora. Era amarillo lo osado, lo impertinente, lo extraño. En las paredes de la Oxford Union, William Morris pintaba girasoles —flores alabadas por Oscar Wilde. El color de los carteles mejores era el amarillo. Sir Richard Burton, el famoso orientalista, daba desayunos amarillos en sus habitaciones:

> Yellow had assumed significance before the dawn of 1890. It gathered importance during the decade ... A favorite color with the Pre-Raphaelites, with Rossetti and Burne-Jones, it was also affected by Whistler, whose yellow breakfasts with orange nasturtiums or darting goldfish in a flat blue bowl inspired Lily Langtry ... whom he painted so gorgeously in a yellow robe ...[40]

No sería sorprendente, pues, el monocromatismo en poesía. Juan Ramón Jiménez, que abrió muchos caminos, que se atrevía a jugarse un poema a una sola carta, incluye esta «Primavera amarilla» en sus *Poemas mágicos y dolientes* (1909):

> Abril venía, lleno
> todo de flores amarillas:
> amarillo el arroyo,
> amarillo el vallado, la colina,
> el cementerio de los niños,
> el huerto aquel donde el amor vivía.
> El sol ungía de amarillo el mundo,
> con sus luces caídas;
> ¡ay, por los lirios áureos,
> el agua de oro, tibia;
> las amarillas mariposas
> sobre las rosas amarillas!
> Guirnaldas amarillas escalaban
> los árboles; el día
> era una gracia perfumada de oro,
> en un dorado despertar de vida.

40. Katherine Lyon Mix, 1960, p. 2: «el amarillo había adquirido sentido antes de la aurora de 1890. Su importancia aumentó durante la década ... Color predilecto de los prerrafaelitas, con Rossetti y Burne-Jones, lo cultivó también Whistler, cuyos desayunos amarillos, de capuchinas anaranjadas y veloces peces de oro en un bajo cuenco azul, inspiraron a Lily Langtry ... a quien pintó tan suntuosamente en una túnica amarilla ...».

Entre los huesos de los muertos,
abría Díos sus manos amarillas.[41]

Camino abierto, éste, para los poetas que vinieron después. Para Federico García Lorca, con su concisa «Campana» (de *Poema del cante jondo*):

En la torre
amarilla,
dobla una campana.

Sobre el viento
amarillo,
se abren las campanadas.

En la torre
amarilla,
cesa la campana.

El viento con el polvo
hace proras de plata.[42]

Y para una «Canción» de Rafael Alberti, desde su destierro argentino (*Baladas y canciones del Paraná*):

Los amarillos ya estarán llegando
a aquellas tierras de por sí amarillas.
Quiero oírlos llegar cantando
tan lejos de las dos Castillas.

Amarillos color de la pobreza
y la desgracia, hermanas amarillas.
Cantarlos quiero en su grandeza
tan lejos de las dos Castillas.

Amarillos de otoño, helado umbrío,
que les hiere las manos amarillas.

41. La versión posterior, la de *Leyenda*, ed. A. Sánchez Romeralo, Madrid, 1978, n.° 308, es muy diferente —«Abril de dios venía, lleno todo de gracias amarillas...»—, pero mantiene el monocromatismo. ¿Y el monocromatismo de «Verde que te quiero verde» (Romance sonámbulo)?

42. Véase también, en las *Suites*, ed. Belamich, pp. 68, 90 ss., 134, 254.

Cantarlos quiero en este río
tan lejos de las dos Castillas.

El color único, que fue una novedad en su día, al servicio de una visión moderna del símbolo poético, se va convirtiendo poco a poco en un procedimiento, acrecentando el repertorio de recursos disponibles. Nace quizá lo que será una continuidad. Otro tanto sucedería hace siglos con la flor y la montaña, leídas y mitificadas, o mejor dicho, escritas, por la literatura, dentro del marco de determinadas sociedades históricas. Pues el objeto o la vivencia se culturaliza y se tematiza desde las estructuras de una sociedad, por medio de sus cauces de comunicación y con destino a sus lectores u oyentes.

Por ello no podemos sino preguntarnos, ante la penetración de lo natural por lo cultural, cuál es la utilidad del tema, o del elemento temático, para quienes practican la historia literaria. Más adelante nos ocuparemos de historiología (capítulo 16). Por lo pronto el tema plantea las cuestiones más básicas, acaso las que siempre permanecen abiertas, como la compenetración de la permanencia con el cambio —de lo uno con lo diverso en el tiempo— a lo largo de la historia de la cultura. Los temas, tan literarios y sociales por un lado, tan próximos a la naturaleza por otro, es decir, a la continuidad en el tiempo y a la unidad en el espacio —la unidad que postulan las ciencias exactas—, despiertan largas perplejidades.

Walter Kaiser, en su libro *Praisers of Folly* (Cambridge, Mass., 1963), logra mostrar que el «loco» —o bobo, o bufón, o truhán (loco entre comillas, para traducir el *fool* inglés, de sentido bastante complejo)— desempeña un esencial papel en las obras de tres de los grandes creadoras del Renacimiento: Erasmo, Rabelais y Shakespeare. Aun más, Kaiser afirma que el loco es uno de los «personajes reinantes» del Renacimiento. (Taine abogó por la idea del *personnage régnant* en *De l'idéal dans l'art*, 1867). Cada época tendría sus protagonistas literarios, que al parecer representan simbólicamente las premisas, aspiraciones y nostalgias del momento. Así, durante la Edad Media el peregrino, el caballero perfecto, el guerrero enamorado. O con el siglo XIX, el joven provinciano ambicioso que, incitado por sueños wertherianos o napoleónicos, busca fortuna en Londres o París. Cuando aparecen la *Stultitia* de Erasmo (cuyo *Moriae encomium* es de 1509) y el Panurge de Rabelais (*c.* 1545), los lectores reconocen los fundamentos de la figura, que ya había sido tematizada, o al me-

nos esbozada como tema, durante el siglo XV: «The Renaissance authors whom we shall be considering —anota Kaiser al iniciar su estudio— assumed that their readers had a certain image of the fool in mind».[43] Recuérdese el *Narrenschiff* (1494), de Sebastian Brant, con su atrevida representación: la nave en que bogan los locos. Pero el Renacimiento irá más lejos que la sátira de vicios, clases o profesiones. Las pretensiones de la razón misma serán cuestionadas y recortadas por las ironías del humanismo erasmista.

Dos cosas hacen posible el tema nuevo: un hecho social y un proceso cultural. En los pueblos y ciudades medievales los tontos, los locos y los tontilocos se hallaban en todas partes. La sociedad los toleraba por distintos motivos: se encontraban bajo la protección de Dios; y la fe cristiana, con san Pablo, valoraba su simplicidad. En realidad los tontos no obedecían a los códigos de la comunidad; es decir, disfrutaban de cierta libertad, apartándose y mofándose de toda convención establecida. Esta libertad es lo que los príncipes otorgan al bufón en sus cortes y palacios, o sea, a un «loco artificial» cuyo oficio consiste en imitar al «loco natural»:

> Thus the license of the natural fool was appropriated for the artificial fool: his nonconformity was turned into iconoclasm, his naturalism into anarchy, and his frankness into satire. Whether in the court or on the stage, he was able to criticize the accepted order of things and to voice daring indictments of the church or the throne or the law or society in general.[44]

Conviene notar que un tema de cariz tan intelectual o filosófico como la *Stultitia* de Erasmo no es una mera invención del intelecto o una abstracción del lenguaje, antes bien arranca de lo visto y vivido por los hombres. Una vez más la distinción entre el motivo natural y el poético se nos aparece como relativa y escasamente histórica. El histrión, aprendiz de loco, aparecía lo mismo en el teatro que en la vida. El tránsito del tonto natural al truhán artificial acontecía realmente y tenía muchos nombres y matices: el bufón de reyes, príncipes y prelados, como en Italia a principios del siglo XVI los del

43. Walter Kaiser, 1963, p. 5.

44. *Ibid.*, p. 7: «así, el loco artificial se apropió la licencia del loco natural: su ausencia de conformismo se trocó en iconoclastia, su naturalismo en anarquía y su franqueza en sátira. Fuese en la corte o en escena, podía criticar el orden establecido y osadamente impugnar a la Iglesia o el trono o la ley o la sociedad en general».

papa León X;[45] en España el gracioso, el semibufón (el médico de Carlos V, doctor Villalobos), don Francesillo de Zúñiga, Soplillo, Pablillos de Valladolid, los bobos y enanos de Velázquez.[46] De Shakespeare a Ben Jonson, el bufón se luce en el teatro inglés, con vastas irradiaciones de sentido (Feste, Touchstone) que afectan a personajes afines como Falstaff; y en *Henry V*, como sugiere Kaiser, hasta al joven príncipe Hal.[47] El rey Lear se vuelve verdaderamente loco en compañía del bufón que pretende serlo. Estos inquietantes contrapuntos provienen de fenómenos culturales y sociales propios del XV y comienzos del XVI. Kaiser destaca la «santa simplicidad» de Tomás à Kempis y la «docta ignorancia» de Nicolás de Cusa, que estudiaron, como Erasmo años después, en las aulas de Deventer.[48] Poco a poco se abrirán camino la problematización del pensamiento racional, el elogio de la locura y la mezcla de burlas y de veras que el Licenciado Vidriera y don Quijote llevarán a sus últimas consecuencias.

Cierto que se trata de una cala, una muestra, y no de una explicación totalizadora. El tema singular no puede funcionar como sinécdoque porque un período histórico, cuyo deslinde depende de nuestro discurso crítico, no es a fin de cuentas una entidad verbal o una obra de arte. Walter Kaiser consigna la relevancia de otras *dramatis personae* del Renacimiento, como el pícaro, que Harry Levin sitúa junto al loco —«across Europe, along the drift from Renaissance to Reformation ... stride two gigantic protagonists, the rogue and the fool»—,[49] e incluso el loco enamorado (Ariosto); o también, podríamos agregar, el pastor enamorado. (Todos estos personajes se reúnen en el escenario cervantino.) Es innegable, por añadidura, la pluralidad de significados que revela, sin salirse de un solo período, la investigación de un mismo tema.

Esta polisemia se descubre tanto en motivos de origen visiblemente natural, según advertimos hace poco, como en figuraciones de

45. Como Fra Mariano y Domenico Brandino, apodado «il Cordiale», véase A. Graf, «Un bufone di Leone X», en *Attraverso il Cinquecento*, Turín, 1926, pp. 300 ss.; citado por F. Márquez Villanueva, 1983, p. 208.

46. Véase José Deleito y Piñuela, *El rey se divierte*, Madrid, 1955, pp. 121-129; J. Moreno Villa, *Locos, enanos, negros y niños palaciegos*, México, 1939; M. Bigeard, 1972; y Diane Pamp, 1981, pp. 23 ss.

47. Véase Kaiser, p. 285.

48. Véase *ibid.*, pp. 9-10.

49. Citado por Kaiser, p. 11.

índole ante todo mitológica, religiosa, fantástica o intelectual. A. Bartlett Giamatti ha desentrañado la riqueza de aspiraciones utópicas que expresan los mejores poetas épicos del siglo XVI, hasta Tasso y Camoens, mediante el sueño del paraíso terrenal;[50] y también, en la misma época, la plurivalencia de la imagen de Proteo. Téngase en cuenta que el poeta renacentista siente la mitología y las literaturas antiguas como algo distinto, y por lo tanto distante. «Cuando se produce la escisión entre presente y pasado —resume María Rosa Lida—, que aparta a la Antigüedad y la muestra tan remota y ejemplar como la Edad de Oro, es que ha llegado el Renacimiento.»[51] Así, la alusión a los dioses de la mitología se hace más consciente. Tematizados, los dioses y sus «maravillosos» avatares son instrumentos de autointerpretación, al igual que los héroes, los ejemplos, los adagios y sentencias, que un Montaigne pondera y pone a prueba.

De ahí que el multiforme Proteo —*vates*, vidente, hijo de Tetis y del Océano— pueda volverse símbolo conveniente y afín, como muestra Giamatti, para tantos pensadores y poetas. El símbolo es tan rico, en realidad, tan maleable, que consiente las más variadas y hasta opuestas tematizaciones. Por un lado, Pico della Mirandola y Luis Vives (*Fabula de homine*, 1518), recurren al dios marino para elogiar las capacidades ilimitadas del hombre: libre, adaptable, imaginativo, perfectible, creador de innumerables obras y ciudades. Son proteicas la mutabilidad, la indeterminación, la versatilidad.[52] Todo es mudanza, movilidad e inconstancia, piensa Montaigne, en el ser humano: «Les plus belles âmes sont celles qui ont plus de variété et de souplesse» (III, 3). Y también: «Certes, c'est un sujet merveilleusement vain, divers et ondoyant, que l'homme» (I, 1). Pero Giamatti anota ahí el uso del adjetivo *vain*. Pues Proteo es para muchos, por otro lado, no ya el profeta (*Odisea*, IV, 360 ss.) o el artista, sino el *magus* engañoso y malévolo, manipulador de palabras y mentiras (Platón, *Eutidemo*, 288 *c*), perito en máscaras y disfraces. ¿Se descubre por lo tanto aquí una estructura de posibilidades? Comenta Giamatti:

> [Proteus] appealed to the Renaissance for many reasons, but above all two: because he could reconcile all differences and opposites,

50. Véase A. B. Giamatti, 1966.
51. M. R. Lida de Malkiel, 1975, p. 37.
52. Véase, acerca de la *Fabula* de Vives, F. Rico, 1970, pp. 121 ss.

and because he embodied the principle of illusion as a mask for reality, appearance at once concealing and leading to vital or to deadly truths.[53]

Sí surge una oposición —hasta una contradicción. Shakespeare es quien abre todo el compás y admite las posibilidades contradictorias del tema en *The Two Gentlemen of Verona*.[54] Algo parejo vimos en el emblema de la flor: desde la urgencia de la vida a la inminencia de la muerte. Quizá no fuera Proteo el único motivo susceptible de «reconcile all differences and opposites». ¿Los temas más duraderos serán los que pueden, como los refranes, contradecirse a sí mismos?

El bufón evocado por Kaiser y el Proteo que deslinda Giamatti, ambos del Quinientos, son *moyennes durées*, digamos una vez más con Fernand Braudel, duraciones medias que coinciden con un período histórico y nos ayudan a aprehenderlo. Georg Brandes, en su monumental historia de las letras europeas del siglo XIX, ponía de relieve unos temas que prosperaron durante el Romanticismo: la infancia, el incesto, el suicidio.[55] Incluso frente a los tópicos procedentes de la Antigüedad, como los rastreados por Curtius a lo largo y lo ancho de tantos siglos —la invocación de la naturaleza, la afectación de modestia, el niño viejo (*puer senex*), el dechado como imagen de virtud, las armas y las letras (*sapientia et fortitudo*), el lugar ameno, el elogio del poderoso, el consuelo hallado en el recuerdo de los hombres ejemplares, el gran teatro del mundo, y muchos más—, cabe sin duda el enfoque que ilumina la temporalidad y la mudanza.

Enfoque, a veces, que hace resaltar, tristemente, la fatiga de los temas, su rápido desgaste, la automatización en que insistían los formalistas rusos —en suma, su mortalidad. Northrop Frye se complacía en subrayar que la vida social es convencional; y que la literatura también lo es, es decir, que sin convenciones no podría distan-

53 Giamatti, 1968, p. 444: «[Proteo] agradó al Renacimiento por muchos motivos, pero sobre todo por dos: porque podía reconciliar todas las diferencias y oposiciones, y porque encarnaba el principio de la ilusión como máscara de la realidad, apariencia que ocultaba y a la vez conducía a verdades vitales o mortales».

54. Véase Giamatti, pp. 472 ss.

55. Véase Georg Brandes, *Main Currents in 19th- century Literature*, Londres y Nueva York, 1906, IV, 1-2. En cuanto a los términos braudelianos, varias veces recordados aquí, véase Fernand Braudel, 1966; y el artículo de 1958.

ciarse y distinguirse de la vida misma.[56] Llevaba la razón Frye, salvo que ante las convenciones de la literatura no practicaba la misma severidad que ante las de la vida. ¿No hay convenciones que se vuelven en cierto momento, desde un punto de vista histórico, que no era el de Frye, doblemente convencionales? Recuerdo al respecto (la crítica también es autobiografía) la emoción con que leí un día unos versos de Antero de Quental —el más poderoso e interesante poeta ibérico, a mi entender, del siglo XIX. Procuremos soslayar ahora la muerte de Antero —uno de esos suicidios cuya memoria nos acompaña hasta la propia muerte. Los versos (del «Hino da manhã) son: «¿De qué están hechos los más bellos días? / ¿De combates, de quejas, de terrores? / ¿De qué están hechos? ¿De ilusiones y dolores? / ¿De angustias, de congojas, de agonías?»:

De que são feitos os mais belos dias?
De combates, de queixas, de terrores?
De que são feitos? De ilusões, de dores?
De misérias, de mágoas, de agonias?

Tan extremosa, tan irracional, tan sin resquicios es la desesperación de Antero que en ella descubrimos una cosa: la autenticidad. El pesimismo alcanzó su cumbre verdadera durante el siglo pasado: Schopenhauer, Eduard von Hartmann, Antero de Quental. Ante esa fuerza, ante esa convicción total, casi inocente, palidecen muchas novelas y poesías de nuestro siglo: rutinas centroeuropeas, náuseas de segunda mano, tedios socorridos, agonías de andar por casa, enajenaciones tan convencionales como un soneto amoroso del siglo XVI a los ojos de Amarilis. El lector recordará sin duda otros temas automatizados —como aquel adulterio inseparable, a fines del XIX, de la novela naturalista, y que Huysmans confesaba, en su prefacio de 1903 a *À rebours*, tener en la boca del estómago.[57]

Philippe Ariès ha mostrado que las actitudes ante la muerte han evolucionado lentamente, se han mantenido invariables durante siglos, para luego desmoronarse, transformándose rápidamente, al interior de una corta duración. Durante la Edad Media todos los hombres y las mujeres mueren, es decir, mueren *ellos mismos*: ninguno

56. Véase Frye, 1968, pp. 85 ss.
57. Véase S. Gilman, 1981, p. 148.

desconoce su mortalidad. Prevenido, el hombre medieval espera a la Muerte, de ser posible como en las *Coplas* de Jorge Manrique:

y consiento en mi morir
con voluntad placentera
clara y pura.

Don Rodrigo Manrique muere en acto familiar y público, «cercado de su mujer, / de sus fijos y hermanos / y criados». Con el final del siglo XVIII, dice Ariès, comienzan a morir *los otros*. De ahí el dramatismo romántico, las protestas ante la muerte solitaria, la acentuación del luto, el culto de las tumbas y los cementerios.[58] Hay que citar los versos archiconocidos de Bécquer:

¡Dios mío, qué solos
se quedan los muertos!

Hasta que por fin desaparezca el tema del cementerio. Es la ruptura absoluta, el vacío y la nada cuando la vida acaba, la nula existencia de quien, como Ignacio Sánchez Mejías, se ha «muerto para siempre». Escribe el poeta de hoy:

No te entristezca el muerto solitario.
En esa soledad, no está, no existe.
Nadie en los cementerios.
¡Qué solas se quedan las tumbas![59]

58. Véanse P. Ariès, 1975, y J.-P. Pagliano, 1983. Ejemplo señero, como el poético de Jorge Manrique, de muerte consciente, con sentido y, por decirlo así, compartida, es la verdadera de Étienne La Boëtie, detalladamente descrita por Montaigne en agosto de 1563, poco después del suceso, en carta a su padre (véanse *Oeuvres complètes de Montaigne*, ed. A. Thibaudet y M. Rat, París, 1962, pp. 1.352-1.354). Antes pálido y deshecho, La Boëtie recobra fuerzas —«il semblait ... comme par miracle, reprendre quelque nouvelle vigueur»—, habla, se expresa extensa y claramente, apelando —temáticamente, diríamos— a los tópicos estoicos de la *consolatio*: mejor es morir joven que viejo, etc. La Boëtie muere consciente, filosófica y activamente. La Boëtie muere rodeado de las personas queridas —primero son tres, su tío, Mr. de Builhonnas, su mujer y Montaigne— que no lamentan sino admiran y comprenden su *ars moriendi*, para todos ellos significativo y ejemplar. Al final, La Boëtie se queda solo con Montaigne, su mejor amigo, que no le olvidará jamás, como es sabido.
59. Jorge Guillén, *Final*, 1981, p. 345, «Fuera del mundo», VI.

Comenta Ariès, con Geoffrey Gorer,[60] la prohibición por parte de la sociedad industrial del más pertinaz enemigo de la felicidad. El tabú de la sexualidad, muy del siglo XIX, es sustituido por el de la mortalidad.

En el campo temático domina la conciencia del cambio. Frente a las largas duraciones y los tópicos, el comparatista, resume don Rafael Lapesa, procura

> poner de relieve la incesante modificación que vivifica la transmisión tradicional e impide que se fosilice. Temas seculares, lugares comunes, fórmulas expresivas previamente acuñadas, ideas procedentes de un legado cultural, pueden cambiar de sentido cuando se ponen al servicio de una nueva concepción del mundo o de una actitud vital distinta ... En realidad, todo estudio de literatura comparada, o de influencias de un autor sobre otro, lleva en sí la necesidad de señalar contrastes.[61]

Recomendaba también Américo Castro lo que llamaba Literatura Contrastada, en un ensayo sobre las interpretaciones medievales de la figura del sultán Saladino. En este caso los contrastes se deben no tanto a la evolución temporal como a las diferencias espaciales, de nación a nación: a los desiguales modos de valorar la vida, y de vivir los valores, que construyen las «moradas vitales» de españoles, italianos y franceses.[62]

No piensa un sociólogo moderno como Erving Goffman que el mundo es teatro y *role-playing* por los mismos motivos que Calderón. La vida es sueño: ¿qué no sugieren estas palabras a un romántico o a un surrealista? Otro tanto diríamos del fratricidio y la figura de Caín (Webster, Schiller, Byron, Unamuno). El rústico que seduce a la mujer refinada en la mitología (Polifemo y Galatea) o la poesía pastoril, poco tiene que ver con el amante de lady Chatterley. El tema en tales casos es una tematización históricamente situada, y numerosas veces reanudada.[63]

60. Véase G. Gorer, 1963, pp. 180 ss.
61. R. Lapesa, 1976, p. 7.
62. Véase A. Castro, 1977, pp. 241-269, «The Presence of the Sultan Saladin in the Romance Languages» (art. publicado previamente en *Diogenes*, 1954, pp. 1-2).
63. Para el estudio de temas son indispensables los repertorios de E. Frenzel, 1970 y 1980 (con la *Bibliography of Comparative Literature* de Baldensperger y Friederich, 1950).

Y sin embargo... No es una mera *boutade* aquella observación de Borges sobre la privilegiada calidad de unas pocas metáforas, como el maridaje del sueño y la muerte, las estrellas y los ojos, la mujer y la flor, la vejez y el anochecer, el tiempo y el agua.[64] En los motivos más perdurables —fenómenos naturales que un día fueron culturalizados— se mantiene, late y es tangible la zona de la cultura que es tradición actual, continuidad presente y viva. La persistencia y la mudanza se enlazan inextricablemente en un proceso cuya complejidad no debe ser mermada por un modelo dialéctico lógico-racionalista o idealizado, es decir, que por fuerza todo lo resuelve en mudanza. En la historia de la literatura han perdurado y sido funcionales unas normas y unos planteamientos cuya tenacidad ha hecho posibles el hallazgo y la variación innovadora. En otras ocasiones se perpetúan, por otro lado, fórmulas y tópicos que no pasan de ser epidérmicos. Entonces se impone la tarea selectiva más ardua para la tematología: la que distingue entre lo trivial y lo valioso. Y lo sorprendente es que estos procesos se entienden mejor al examinar los temas radicalmente culturales, como por ejemplo el mito de la Edad de Oro, la idea del hombre como microcosmos, o el encuentro novelesco de dos amantes.

Los *topoi* —tópicos, lugares comunes, expresiones formulares, giros recibidos, imágenes o representaciones breves— suelen connotar tradiciones perdurables, recuerdos prestigiosos, *longues durées*, de muy desigual importancia. Manfred Beller, Walter Veit y otros historiadores de hoy han reflexionado provechosamente sobre el sentido y la función de estas perseverancias.[65] El gran saber de María Rosa Lida de Malkiel ha iluminado unos tópicos que la tradición clásica acarreó durante siglos y siglos en España. Se trata de una tradicionalidad culta, que con la Edad Media se debe con frecuencia a una disciplina escolar, pero otras veces, y aun más con el Renacimiento, a tentativas de recreación y reactualización.[66] Atiende María Rosa Lida al ruiseñor de las *Geórgicas* de Virgilio (IV, 511-515), pájaro literario ante todos: Filomena que llora a sus hijuelos perdidos; al ciervo herido de los Salmos y de la *Eneida* (IV, 67-74); y al amanecer mitológico, fórmula incontables veces repetida en y desde Home-

64. Véase Borges, «La metáfora» en *Historia de la eternidad*, Buenos Aires, 1966[4], p. 71.
65. Véase Beller, 1970; Veit, 1963, 1983.
66. Véase M. R. Lida, 1975, pp. 36-38.

ro: «cuando apareció la Aurora, hija de la mañana, de dedos de rosa ...» (*Ilíada*, I, 477; *Odisea*, II, 1, etc.). Pues bien, es evidente, cuando se considera el uso del motivo en profundidad, que lo mismo nos hallamos ante una retematización viva, «expresión mítica de un hecho natural», de amplia irradiación dentro de una misma obra, que ante un «requisito convencional para un género literario»: simple acarreo de escasa funcionalidad. Pues «lo valioso de tan larga biografía —escribe la propia María Rosa a propósito del amanecer mitológico— no está, por supuesto, en la mera perduración a través de un tiempo estático, sino en la tenacidad casi patética con que ese hilillo de tradición enlaza tanta vieja y nueva cultura, encerrando su increíble diversidad dentro del cerco áureo de la tutela grecorromana».[67] Ya tuvimos ocasión de ver, en efecto, que las reiteraciones no suelen ser estáticas. Quien cita, valora lo repetido —no calcando sino recalcando; o bien manifiesta, con tenacidad que llega a ser patética, una voluntad de continuidad. Entonces el *topos* interesa no como realidad textual, acaso banal y socorrida, sino como signo: es decir, como reconocimiento de un conjunto cultural, de una *longue durée*, con la que el escritor enlaza activamente y se declara solidario. De ello es buen ejemplo la Aurora mitológica, de dedos de rosa y cabellos de oro.

Y cabe, pasando los siglos, tanto el homenaje a la norma como la inversión o la burla. La actitud burlesca, tan libresca —¿de qué se mofa un Berni, si no de una tradición literaria?—, se da en Cervantes, por supuesto («apenas empezó a descubrirse el día por los balcones del Oriente ...», I, 13), en el Lope de la *Gatomaquia*, en Góngora, en el Quevedo de las *Necedades y locuras de Orlando el enamorado* (II, 6),

> Ya el madrugón del cielo amodorrido
> daba en el horizonte cabezadas ...,

así como la inversión, ahora seria, terriblemente seria, en Quevedo también:

> Risueña enfermedad son las auroras ...[68]

67. *Ibid.*, p. 121.
68. Del soneto «Falleció César, fortunado y fuerte», en *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, 1969-1971, I, p. 155.

¿Era preciso el *topos* enemigo para que Quevedo se sincerara tan amargamente? Todo ocurre como si el poeta, liberado por fin de la convención, del automatismo huérfano de sentido, pudiera volver a sentir y pensar el amanecer; sea, para empezar, con el aborrecimiento visceral de Quevedo; sea, muchos años después, llegados ya a nuestros días, con la asimismo insólita adhesión de Jorge Guillén, tantas veces renovada en *Cántico* —por ejemplo («Amanece, amanezco»),

Heme ya libre de ensimismamiento.
Mundo en resurrección es quien me salva.
Todo lo inventa el rayo de la aurora,

y que en *Cántico* también supone en ciertas ocasiones, frente a la convención actual de lo negativo, un esfuerzo de voluntad («Los balcones del Oriente»):

Amanece
turbio...
¿Y la aurora? ¿Dónde mora
la doncella que es aurora?
Con una luz casi fea,
el sol —triste
de afrontar una jornada
tan burlada—
principia mal su tarea ...

Pero no sólo el agotamiento de la fórmula consiente el hallazgo. María Rosa Lida, limitándose al Siglo de Oro hispánico, consigna nada menos que veinticinco apariciones del símbolo del ciervo herido que ansía el agua y baja a la fuente, desde Boscán («Historia de Leandro y Hero») hasta sor Juana Inés de la Cruz, que se lo apropia y lo seculariza («Liras que expresan sentimientos de ausente»):

Si ves al ciervo herido
que baja por el monte acelerado,
buscando, dolorido,
alivio al mal en un arroyo helado,
y sediento al cristal se precipita,
no en el alivio, en el dolor me imita.

Boscán, al afianzarse el Renacimiento, había conseguido la *contaminatio* decisiva, aunando dos motivos: el ciervo del salmista, sediento de Dios —«como el ciervo brama por las corrientes de las aguas, así clama por ti, ¡oh Dios!, el alma mía» (*Salmos*, 42, 1)—; y el símil de Virgilio en la *Eneida* (IV, 67-74), en que la infeliz Dido «vaga enloquecida» por la ciudad como «la incauta cierva herida» (*conjecta cerva sagitta*) que el pastor traspasó con sus flechas. Confluyen durante el Renacimiento la tradición bíblica (poco atendida por Curtius en su libro) y la transmisión de motivos profanos: el ansia de Dios y la pena de amor. Pero hay un tercer elemento: la lírica galaicoportuguesa de la Edad Media había visto en el ciervo malherido una figuración alegórica de Cristo. Cumbre de tan rica convergencia es el «Cántico espiritual» de san Juan de la Cruz, que introduce dos veces el tema del ciervo herido.[69]

Ya en la primera estrofa se verifica esta convergencia:

> ¿Adónde te escondiste,
> Amado, y me dejaste con gemido?
> Como el ciervo huiste
> habiéndome herido;
> salí tras ti clamando y eras ido.

Como en la canción de amigo medieval, la amada llora la ausencia del amado. Al igual que en Virgilio, la mujer enamorada y lastimada sale en pos del amante. Y su clamor evoca la querencia divina del salmista. Todo ello va creando en el «Cántico» una complejísima y sugestiva —misteriosa— red de motivos que funcionan simultáneamente como símbolos. «Y como tales —explica Domingo Ynduráin— funcionan en la cultura a la que su obra pertenece; se expanden en todas las direcciones, consuenan y provocan resonancias armónicas en muchas tradiciones al mismo tiempo.» [70] Ahora bien, lo principal aquí es la inversión que san Juan se atreve a imaginar. El ciervo mismo es quien, como el cazador, hiere. El comentario del propio poeta no deja lugar a dudas:

69. El ciervo aparece por tercera vez en la estrofa 20 del «Cántico»: «A las aves ligeras, / leones, ciervos, gamos saltadores ...» Pero no es ya el ciervo herido, sino la enumeración próxima al *Cantar de los cantares* (M. R. Lida, p. 78). Para el tema del ciervo, véase también E. Asensio, 1957.

70. D. Ynduráin, prefacio a san Juan de la Cruz, *Poesía*, Madrid, 1983, p. 90.

> Compárase el Esposo al ciervo porque aquí por el ciervo entiende a sí mismo. Y es de saber que la propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, y cuando está herido vase con gran priesa a buscar refrigerio a las aguas frías, y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia. Y así hace ahora el Esposo, porque viendo a la Esposa herida de su amor, él también al gemido de ella viene herido del amor della ... Esta caridad, pues, y amor del alma hace venir al Esposo corriendo a beber desta fuente de amor de su Esposa, como las aguas frescas hacen venir al ciervo sediento y llagado a tomar refrigerio.

Cierto es que, como señala María Rosa Lida, predomina a lo largo del poema la imagen virgiliana:[71] el ansia de la mujer enamorada, herida como el ciervo. Pero al propio tiempo es Dios el ciervo lastimado, que comparte el sufrimiento de la criatura y, sediento, anhela el alivio de las aguas frías. Es lo que confirma la estrofa 13, cuyos versos últimos introducen por primera vez la voz del Esposo:

¡Apártalos, Amado,
que voy de vuelo!
Vuélvete, paloma,
que el ciervo vulnerado
por el otero asoma
al aire de tu vuelo, y fresco toma.

Imposible analizar aquí el acierto del supremo poeta. Sólo quisiera anotar, de acuerdo con María Rosa, que el acierto es verdaderamente poético, en primer término, por cuanto es visual, concreto, material; y por lo tanto susceptible de plasmar simbólicamente la realidad de lo transcendente. Dios, ciervo herido que asoma por el cerro que domina la llanura. La mujer, paloma que en vuelo ascensional atraviesa el aire. «El ciervo, aparición de lo sobrenatural ..., acentúa su carácter divino perfilándose en el monte, tangencia del cielo y tierra donde se cumplen todas las epifanías.»[72]

Hay temas cuya extensión se mide en profundidad, como el ciervo herido de san Juan, y otros cuyo valor humano se aprecia longitu-

71. M. R. Lida, 1975, p. 69.
72. *Ibid.*, p. 76.

dinalmente, por su perdurabilidad a lo largo de más de dos mil años. Como ya dije, las figuraciones resueltamente culturales o imaginativas son acaso las que mejor revelan aquellos elementos que nos permiten hablar —sin aprehender, claro está, el existir de mujer u hombre alguno— de una condición humana. Podemos admirar o no sentir la grandeza de las montañas, simbolizar o compadecer al ciervo herido, comprender o encerrar al loco; pero ¿es concebible que, en cualquier momento de nuestra historia, no se haya anhelado una vida menos dolorosa o un mundo más justo? No lo que existe sino lo que falta, es quizá lo más perdurable. Es sugestivo el breve resumen que ofrece M. Beller de los estudios consagrados a un vasto pero coherente campo temático, compuesto por los mitos paradisíacos —celestiales o terrenales—, los jardines dichosos, las Arcadias y otros ensueños pastoriles, los Eldorados, las ínsulas extrañas o afortunadas, la memoria de la Edad de Oro y otras concepciones que conjuntamente o por separado han encarnado y sostenido las aspiraciones utópicas de los hombres.[73]

The Myth of the Golden Age in the Renaissance (1969), de Harry Levin, no se reduce, en realidad, al Renacimiento. El mito viene de lejos. Sus vicisitudes históricas no son desdeñables. Levin señala la relativa ausencia durante la Edad Media de un mito que situaba las perfecciones perdidas en un espacio pretérito ya ocupado por el paraíso bíblico, por un lado; y que por otro no fortalecía la creencia cristiana en el perfeccionamiento y salvación posibles del hombre. En la cumbre del monte Purgatorio el protagonista de la *Divina commedia* descubre el verdadero paraíso terrenal, con el cual acaso soñarían —insinúa Dante— los antiguos poetas desde su Parnaso (*Purgatorio*, XXVIII, 139-141):

> Quelli que anticamente poetaro
> L'età dell'oro e suo stato felice,
> forse in Parnaso esto loco sognaro.

Lo cual recoge precisamente, salvando las distancias entre la poesía y la fe, dos concepciones afines. El libro de Levin pone de relieve no sólo la continuidad de la imagen de la Edad de Oro sino su diversa

73. Véase Beller, 1970, pp. 24-25; Giamatti, 1966. Escribe George Steiner en *After Babel*, 1975, p. 217: «language is the main instrument of man's refusal to accept the world as it is».

aplicabilidad a lo largo de los siglos y su afinidad con otros mitos y creencias. El tema de larga duración, no aislable, persiste quizá porque se cruza con otros, dentro del entramado de la imaginación.

Su aplicabilidad queda demostrada sobre todo por aquellos conquistadores y colonizadores que «descubren» en la *terra incognita* de América los más añejos ensueños europeos, sustituyendo la distancia temporal por la geográfica. Colón entiende durante su primer viaje que hay en el mar Caribe una isla poblada de amazonas, que usan de «arcos y flechas» (carta a Luis de Santángel). Su curiosidad es comprensible: «por aquella vía hallaría la isla de Matinino, que diz que era poblada de mujeres sin hombres, lo cual el Almirante mucho quisiera por llevar diz que a los Reyes cinco o seis dellas» (15 de enero, 1493).[74] Vasco de Quiroga, traductor de la *Utopía* de Moro, obispo de Michoacán, escribe que las Indias merecen el nombre de Nuevo Mundo porque todo en ellas parece pertenecer a la Edad de Oro.[75] Alaba Ronsard en el poema «Les îles fortunées» a los indios que, sin pleitos ni abogados, comparten los mismos bienes:

> Et comme l'eau d'un fleuve, est commun tout leur bien,
> Sans procès engendré de ce mot *tien* et *mien*.[76]

Es, sí, el mito de la Edad de Oro, cuando los hombres vivían en paz, disfrutaban de los frutos de la tierra sin forzarla, y desconocían la propiedad. Mito —pensaríamos hoy— comunista y ecológico si los hubo. Mito tan venerable que impresiona que su sentido se basara en la memoria de un pasado aún más viejo. Ya en Grecia el mundo civilizado se sentía antiguo. Ya con Hesíodo (siglo VIII a.C.), que imaginó a cinco generaciones o razas en metálico declive (reducidas luego a cuatro: de oro, de plata, de bronce, de hierro). Reitera Torquato Tasso más de mil años después:

> Il mondo invecchia,
> E invecchiando intristisce.[77]

74. Colón, *Textos y documentos completos*, ed. Consuelo Varela, Madrid, 1982, pp. 145, 119. Véase Veit, 1983.
75. Véase H. Levin, 1969, p. 93.
76. Cit. por Levin, p. 74.
77. De la *Aminta*, II, 2, cit. por Levin, p. 46.

Quevedo, instalado en lo que luego se llamaría decadencia, no puede menos de burlarse de la imagen convencional:

Tardóme en parirme
mi madre, pues vengo
cuando ya está el mundo
muy cascado y viejo ...
De la edad de oro
gozaron sus cuerpos;
pasó la de plata,
pasó la de hierro
y para nosotros
vino la del cuerno.[78]

Lateralmente, los enlaces son muchos. Levin dedica numerosas páginas a diferentes zonas de las literaturas renacentistas: a l'Abbaye de Thélème en *Gargantua*, la novela pastoril —Sannazaro, Sidney—, los cantos tercero y quinto de la *Faerie Queene* de Spenser, la tragicomedia de Tasso y Guarini, *As You Like It* de Shakespeare; y también *The Tempest*, donde Gonzalo adscribe a un reino imaginado las cualidades que Montaigne elogiara en el Nuevo Mundo («Des cannibales»), o sea, la inversión de los defectos europeos (II, 1):

I' the commonwealth I would by contraries
execute all things; for no kind of traffic
Would I admit, no name of magistrate ...
No occupation; all men idle, all;
And women too, but innocent and pure.

Y también:

I would with such perfection govern, sir,
T'excel the Golden Age.

En ese instante confluyen la Edad de Oro y la utopía político-social. Si aquél se proyectaba hacia un pasado inmemorial, ésta modela un espacio ausente y un futuro ignorado. Ya Virgilio, en la Égloga IV, había convertido la Edad de Oro en visión profética. Este giro decisivo conducirá al campo semántico que Levin procura estructurar.

78. Quevedo, *Obras poéticas*, ed. Blecua, III, p. 97.

Desde el aquí y el hoy, el visionario se encamina hacia otros espacios u otros tiempos. El espacio deseado puede ser remoto pero de este mundo; o bien ultraterrenal: los paraísos celestiales. Si rechazamos el presente, el tiempo ejemplar puede ser una Arcadia retrospectiva o un porvenir utópico. Cierto que estas categorías se entrecruzan o superponen.[79] El dinamismo utópico suele suponer la creación de otro lugar, o el desarrollo de tierras vírgenes, con miras a un futuro mejor. Etienne Cabet, autor de una utopía socialista, *Voyage en Icarie* (1840) intenta fundar una comunidad revolucionaria en América. Cabe también que la revolución transfigure, si puede, un antiguo espacio existente. Levin no puede sino aludir al itinerario de esta temática en las literaturas modernas. La novela histórica, la novela del futuro, la utopía, la ciencia-ficción, el relato fantástico o neofantástico, barajan tiempos y espacios lejanos o imaginarios. En la ciencia-ficción —relato o cine— caben muchas cosas: la sátira, como en Stanislaw Lem; el juego con lo que Susan Sontag llama «la imaginación del desastre»; [80] y hasta la ciencia. Pero también la transformación material o lógica de lo real conocido, que el propio Lem denomina «viaje en el tiempo» (*travel in time*).[81] Y las referencias, en tales contextos, a la Edad de Oro no desaparecen del todo: desde el arranque quijotesco de la *Teoría de la novela* de Lukács, en su fase premarxista —«Bienaventurados los tiempos que pueden leer en el cielo estrellado el mapa de los caminos que le están abiertos ...» [82] («Selige die Zeiten ...») —hasta, en pleno Surrealismo, *L'âge d'or* (1930) de Luis Buñuel.

Dos mil años abraza también una de las ideas más propias de la cultura que fue grecolatina y luego europea, la del hombre concebido como microcosmos, como mundo abreviado, cuyas ramificaciones Francisco Rico ilumina en *El pequeño mundo del hombre* (1970). Noción que a muchos parecerá hoy —es significativo— más peregrina que el mito de la Edad de Oro, siendo así que sus contactos con muy diversas zonas del saber fueron durante dos milenios, según demuestra Rico, especialmente copiosos. Idea unitaria, pues, a más de un nivel. Primero, porque sus sentidos, que evolucionaron con

79. Véase Levin, 1969, pp. 8 ss.
80. Véase S. Sontag, «The Imagination of Disaster», en M. Rose, 1976, pp. 116 ss.
81. Véase S. Lem, «The Time-Travel Story and Related Matters of SF Structuring», en M. Rose, 1976, pp. 71 ss.
82. (Es la primera frase de la *Theorie des Romans* de Lukács.)

las escuelas, implicaban y mantenían todos una misma concepción del cosmos —valga la tautología— como conjunto «uno y vario, ordenado y ornado ... esférico, hermoso, limpio, el que los doctos hallan reflejado o resumido en el hombre, mundo menor, *microcosmos*».[83] La tradición, no contenta con percibir la unidad del mundo exterior, colocaba al hombre en él, le trababa con él, exaltando la afinidad, concordancia o simpatía de su propia constitución humana con las partes y la ordenación del universo. Vale decir que era un tema que congregaba las ciencias, por añadidura, como por ejemplo la Física y la Medicina— el famoso paralelo entre los cuatro humores y los cuatro elementos—, y que se mostraba «esencial en la elaboración de una ciencia plenaria de la realidad: ciencia que no sólo funde medicina y astrología, cosmografía y cronología, sino que da cuenta por igual de la apreciación estética (de la música o de la arquitectura, digamos) y de los principios de la política».[84]

Para los pitagóricos, o Aristóteles, o fray Luis de León, el alma se une musicalmente al cuerpo —mezcla y síntesis de contrarios— y vibra en conjunción con la música de las esferas. Para Vitruvio y ciertos teóricos posteriores de la arquitectura, las proporciones humanas dan la pauta de simetría de todo edificio, sea civil o religioso. Sabido es que los conceptos abstractos pueden incorporarse a la literatura en la medida en que alguien acierta a experimentarlos íntimamente, infundiéndoles vida precisa. Nos hallamos aquí frente a una idea que es como una estructura disponible, como una forma de pensar, antes que una concepción metafísica *sensu stricto*: «demasiado imprecisa y vulnerable al análisis técnico de la *prima philosophia*, la noción debía aparecer a sus ojos como hipótesis útil para las ciencias de menor dignidad (la medicina, por ejemplo) o como simple metáfora, cosa de literatura».[85] Forma de pensar que, efectivamente, por su capacidad de asociación, por su instantánea amplitud, podía sentirse como metáfora prometedora de poesía: Lope de Vega, Shakespeare, Calderón. Las obras de Shakespeare, creadoras de un mundo ordenado y jerárquico, insisten en la analogía, por ejemplo la política; no sólo en la armonía sino en los momentos en que la tempestad de las pasiones amenaza con el desorden y el desgobierno (*Julius Caesar*, II, 1):

83. Francisco Rico, 1970, p. 12.
84. *Ibid.*, p. 267.
85. *Iibid.*, p. 153.

Between the acting of a dreadful thing
And the first motion, all the interim is
Like a phantasma or a hideous dream.
The genius and the mortal instruments
Are then in council: and the state of man,
Like to a little kingdom, suffers then
The nature of an insurrection.

Pequeño mundo, o mejor «pequeño cielo», llama Calderón a la mujer —como en este requiebro de *La vida es sueño* (II, 7):

Oye, mujer, detente;
no juntes el ocaso y el oriente,
huyendo al primer paso;
que juntos el oriente y el ocaso,
la lumbre y sombra fría,
serás sin duda síncopa del día.[86]

Síncopa se llamaba una figura de dicción (o abreviación de una palabra: «Espe» por «Esperanza») que, como la idea de microcosmos, reducía lo mayor a lo menor. Ambas convenciones formarían parte de aquel repertorio cuya esencialidad literaria Francisco Rico pone de relieve:

> Lo que tal vez rechazamos hogaño como lugar común, pecado contra el arte, pudo ser antaño lo definitoriamente literario, artístico. Libros como el presente ... son, diría yo, contribuciones a una «gramática histórica» de la literatura, del lenguaje tradicional de la literatura. Como lectores, quizá nos interese más lo singular y lo ajeno a la norma; como historiadores, nuestro deber es levantar acta, también, de lo genérico y lo sumiso a la regla.[87]

La ortodoxia del perfecto paralelo del hombre y el cosmos periclita con el siglo XVIII y el empirismo, por ejemplo, de la *Encyclopédie*, donde se lee: «mais si l'homme est l'abrégé des perfections de l'univers, on peut dire aussi qu'il est l'abrégé de ses imperfections».[88] Pero se siguen oyendo ecos de la vieja idea, que Rico recoge,

86. Véase *ibid.*, pp. 242 ss.
87. *Ibid.*, p. 43.
88. Cit. por Rico, p. 271.

en los krausistas, Galdós y Rubén Darío. «Así como el hombre es organizado en el espíritu y el cuerpo ..., así también la sociedad es orgánica», escribía Sanz del Río; [89] y para don Francisco Giner de los Ríos «toda persona se constituye necesariamente como Estado».[90] Pero al margen de estos instantes aislados, no respaldados por la tradición, ¿ya no se contrastan el hombre y el mundo?

Si hay réplicas que caen en desuso, las interrogaciones perduran. Nada menos baladí que lo planteado por el tema que investiga Rico: la pregunta sobre la relación del hombre con el mundo. La *Encyclopédie* abría un nuevo camino: la imperfección como base de una analogía menos dichosa. Freud dividió al hombre en tres. Más tarde le redujo al conflicto entre Eros y el instinto mortal. En el capítulo tercero de este libro he citado varios testimonios de lo que Machado denominó la heterogeneidad del ser. Como el de Octavio Paz: «En un universo que se desgrana y separa de sí, totalidad que ha dejado de ser pensable excepto como ausencia o colección de fragmentos heterogéneos, el yo también se disgrega».[91] En las palabras del poeta mexicano, en su precisa formulación —«totalidad que ha dejado de ser pensable»— late el recuerdo de la norma perdida. ¿Es la diversidad lo que nos une? «El yo también se disgrega ...» El oscuro caos del individuo refleja quizá la gran incoherencia general. Por vía de disgregación ahora, el hombre sigue siendo un pequeño mundo.[92]

Apuntaré un ejemplo más de lo que claramente se nos aparece como norma, como suceso «genérico» y «sumiso a la regla», lo mismo en la literatura que en la vida impregnada de literatura, en medio de una civilización absorbente de valores poéticos y plásticos. Jean Rousset ha consagrado un libro a un tema conocido de todos, *Leurs yeux se rencontrèrent* (París, 1981). Es el encuentro de dos amantes, o de quienes desde el primer momento están destinados a serlo. ¿Hay una sola norma? No, desde luego. Pero sí unas claves, unas escenas arquetípicas y extremadas: las más sencillas y breves, las más intensas. Así, ante todo, el enamoramiento súbito, mutuo,

89. Cit. por S. Gilman, 1981, p. 78.
90. Cit. por Gilman, p. 78, n. 47.
91. Véase mi nota 20 del cap. 3.
92. Es tema que podría quizás analizarse como estructura diacrónica. Véase más abajo, p. 410.

decisivo. El flechazo inexplicable, fatal, casi pasivo (Eros es el arquero). El intercambio de miradas, motivo frecuentísimo.

De ordinario el primer contacto amoroso es visual, *love at first sight*, ya fórmula convencional para Christopher Marlowe («Hero and Leander»):

> The reason no man knows, let it suffice,
> What we behold is censur'd by our eyes.
> Where both deliberate, the love is slight;
> Who ever lov'd, that lov'd not at first sight?

Fatalidad de lo primero, que determina y sentencia lo último. Así el encuentro de Rousseau con Madame de Warens (*Rêverie*, 10):

> Ce premier moment décida de moi pour toute ma vie,
> et produisit par un enchaînement inévitable le
> destin du reste de mes jours.[93]

Hay como una conversión, que inaugura en Dante una *Vita nuova*,

> a li miei occhi apparve prima la gloriosa donna
> de la mia mente, la quale fu chiamata da molti
> Beatrice ...,

desde la aparición de Beatriz, preparada por un preencuentro infantil y revivida luego, simbólicamente, en un sueño.[94] La aparición, con su connotación sobrenatural, se reiterará innumerables veces; como en la larga descripción de Flaubert en *L'Éducation sentimentale* (capítulo 1), morosa variación sobre el tema, que sólo puedo abreviar:

> Ce fut comme une apparition ... Jamais il n'avait vu cette splendeur de la peau brune, la séduction de sa taille, ni cette finesse de doigts que la lumière traversait ... Il la supposait d'origine andalouse, créole peut-être ... Leurs yeux se rencontrèrent.[95]

Es que el primer encuentro representa el final de una espera, la presencia concreta de una imagen previa, idealizada. El encuentro es un reencuentro. Así en Balzac (*La Vieille fille*):

93. Véase Jean Rousset, 1981, p. 8.
94. Véase *ibid.*, pp. 137 ss.
95. Véase *ibid.*, pp. 24 ss.

> Le regard est fasciné par une irrésistible attraction, le coeur est ému, les mélodies du bonheur retentissent dans l'âme et aux oreilles, une voix crie: *C'est lui* ... Un éclair de l'amour vrai brûla les mauvaises herbes écloses au souffle du libertinage et de la dissipation.[96]

Volviendo hacia atrás, el *locus classicus*, al que Rousset se remonta, se halla en *Teágenes y Clariclea* de Heliodoro (siglo IV). Las almas de los dos enamorados se verán atadas por afinidades innatas, de origen divino:

> En efecto, en cuanto se vieron los jóvenes, se enamoraron mutuamente, como si el alma, ya desde el primer encuentro, reconociera lo que se le asemejaba y se lanzara presurosa hacia aquello que le era familiar y sólo a ella merecería pertenecer. Pues primero se quedaron parados de repente, llenos de azoramiento ... Durante un buen rato mantuvieron los ojos fijos uno en el otro, como indagando en sus recuerdos para ver si se conocían previamente y si se habían visto antes ... En resumen, en breves momentos mudaron los dos muchas veces de aspecto y experimentaron repetidos y variados cambios en su color y en su mirada, denunciando con todo ello la turbación de sus almas.[97]

Basándose en este y otros textos similares, recoge Rousset los rasgos característicos del encuentro arquetípico: la instantaneidad, el estupor, la conmoción, la mudez, la reciprocidad, el destino manifiesto, el elogio de la hermosura, la anulación del espacio, el lugar festivo o insólito en que sucede... Las variaciones, por supuesto, son incontables. Muchas giran en torno a silencios, omisiones, lo que no hace falta decir. Si hay «punto de vista» narrativo, por ejemplo, sólo sabemos lo que siente uno de los dos protagonistas. O también se desarrollan, en detrimento de otros, ciertos aspectos del encuentro, como su carácter visual: la luz, los colores, el detalle o parte en que se concentra toda la sensualidad del momento o de la persona. Reléase la escena de *Tirant lo blanc* (Valencia, 1490) en que el héroe ve por primera vez a Carmesina, hija del Emperador de Grecia (cap. CXVIII). La Emperatriz y la Infanta están de luto, encerradas

96. Véase *ibid.*, p. 48.
97. Heliodoro, *Las Etiópicas, o Teágenes y Cariclea*, ed. E. Crespo Güemes, Madrid, 1979, III, 4-6, p. 176.

en una habitación oscura, tapizada de telas negras. Al entrar Tirant, traen unas antorchas encendidas. Por fin el caballero puede ver, echada en una cama con cortinas negras, a la doncella «ab brial de setí negre, vestida e coberta ab una roba de vellut de la mateixa color», pero lo suficientemente desabrochada como para que Tirant quede prendado irremediablemente de sus senos cristalinos:

> Dient l'Emperador tals o semblants paraules les orelles de Tirant estaven atentes a les raons, e los ulls d'altra part contemplaven la gran bellea de Carmesina. E per la gran calor que feia, perquè havia estat ab les finestres tancades, estava mig descordada mostrant en los pits dues pomes de paradís que crestallines parien, les quals donaren entrada als ulls de Tirant, que d'allí avant no trobaren la porta per on eixir, e tostemps foren apresonats en poder de persona lliberta, fins que la mort dels dos féu separació.[98]

Pero el enamoramiento, en la literatura amorosa, también es muchas veces progresivo. Si *Teágenes y Cariclea* nos da la pauta de la instantaneidad y la súbita reciprocidad, otra novela griega, *Dafnis y Cloe*, ofrece el modelo del lento crecimiento del amor de dos adolescentes, que se conocieron desde la niñez, como Píramo y Tisbe, Floire y Blancheflor, como en España Abindarráez y la hermosa Jarifa en el *Abencerraje* (*c.* 1560). ¿Hemos de concluir por lo tanto que uno de estos dos polos constituye la norma, y el otro la desviación? Rousset se aproxima a ello cuando, en el capítulo que dedica a las cuantiosas variaciones que la obra de Balzac desenvuelve sobre este motivo, habla de *écarts* y *transgressions*:

> Je terminerai cet inventaire balzacien par quelques exemples de dérogation, moins provoquants sans doute mais qui rompent eux aussi avec la tradition dans laquelle s'inscrit tout conteur; en mettant le doigt sur les écarts, on se rend attentif à certaines lois non écrites du récit romanesque.[99]

98. Joanot Martorell y Martí Joan de Galba, *Tirant lo blanc*, ed. Martí de Riquer, Barcelona, 1983, I, pp. 221, 222.

99. Rousset, 1981, p. 63: «terminaré este inventario balzaciano con algunos ejemplos de derogación, menos provocadores sin duda pero que rompen ellos también con la tradición en la que se inscribe todo cuentista; al hacer resaltar los desvíos, nos volvemos más atentos a ciertas leyes no escritas del relato novelesco».

Balzac, que todo lo intentó y retrató, desde el repentino apasionamiento hasta la lenta maduración, se interesó menos que Stendhal por el proceso temporal del amor como progresiva construcción imaginativa. «L'amour ne naît pas aussi soudainement qu'on croit», opina Stendhal en *De l'amour*. Y en una nota del manuscrito de *Lucien Leuwen*: «Pas de passion soudaine».[100] Lo cual indica claramente que según Stendhal el flechazo era el lugar común, la norma ordinaria, lo que la gente pensaba o aceptaba. Claro está que en pleno Romanticismo. ¿No convendría más bien, desde una perspectiva histórica, trazar la trayectoria de un tópico, de sus alternativas, su enriquecimiento, su agotamiento? ¿Su estructurable diacronía?

Jean Rousset, varias veces recordado en el presente libro, finísimo crítico sin duda, es indiferente a las literaturas hispánicas y ni siquiera cita a Cervantes. Es una lástima. En Cervantes todos los hábitos mentales, todas las normas, todos los códigos se ponen en tela de juicio. Son múltiples las variaciones sobre el tema que nos ocupa aquí: el preencuentro, el anuncio, la espera, quererse sin conocerse, el amor por cartas, la mujer entrevista o dormida (la «muy blanca mano» de Zoraida en el episodio del capitán cautivo, *Quijote*, I, 40). No cabe analizarlas ahora. Pero me parece que dominan los amores paulatinos, por más de un motivo.

Existe, sí, la llamarada del deseo violento (*La fuerza de la sangre*), la vistosa seducción de fugaces consecuencias (Leandra en el *Quijote*, I, 51). El tiempo, sin embargo, ha de poner a prueba la autenticidad del amor (*La Gitanilla*) y su inserción en la realidad. Lo literario del amor idealizado o petrarquizante tiene que sufrir los embates de la experiencia. El «me muero de amor por ti», si es verdad, lleva al suicidio (Grisóstomo). La descripción plástica y la sensualidad visual son decisivas, muchas veces de noche, a la luz de unas velas, como en la escena del *Tirant lo blanc* anteriormente citada; así, cuando el ingenuo Cardenio satisface los deseos de Fernando, que quería ver a su amada, Luscinda (*Quijote*, I, 24):

> Cumplíselos yo, por mi corta suerte, enseñándosela una noche, a la luz de una vela, por una ventana por donde los dos solíamos hablarnos. Vióla en sayo, tal, que todas las bellezas hasta entonces por él vistas las puso en olvido. Enmudeció, perdió el sentido, que-

100. Sobre Stendhal, véase Rousset, pp. 108 ss.

> dó absorto y finalmente, tan enamorado, cual lo veréis en el discurso del cuento de mi desventura.

Pero nótese que había habido primero una fase de preparación mental, un preencuentro imaginado. El deseo se adelanta al conocimiento. Lo cervantino es la conciencia del previo esquema imaginativo, por ejemplo en *La ilustre fregona*, uno de cuyos dos héroes, Avendaño, empieza por imitar el modelo de la novela picaresca —el *Guzmán de Alfarache*— y termina emulando al caballero enamorado. Antes de llegar a la posada del Sevillano en Toledo, el aprendiz de pícaro oye las alabanzas de la moza: «la simple relación que el mozo de mulas había hecho de la hermosura de la fregona despertó en él un intenso deseo de verla». Ya en la posada, la espera se alarga, hasta que por fin, al anochecer, sale la fregona al patio

> con una vela encendida en el candelero ... No puso Avendaño los ojos en el vestido y traje de la moza, sino en su rostro, que le parecía ver en él los que suelen pintar de los ángeles; quedó suspenso y atónito de su hermosura, y no acertó a preguntarle nada; tal era su suspensión y embelesamiento.

La turbación y mudez son convencionales, como en Heliodoro. No tanto la fase previa, de índole verbal, y la etapa de confirmación posterior. La postergación y retardamiento de la consumación del amor —que dura años en *Fortunata y Jacinta* de Galdós (I, III, 4; I, XI, 1: la descripción de Fortunata por un tercero, Villalonga; II, VII, 6: «Fortunata estuvo a punto de perder el conocimiento»)— no hacen sino enardecer el deseo primitivo.

Si ha habido norma, suele surgir la contranorma. Las dos juntas mantienen una estructura de posibilidades, frente a la cual el escritor urde sus cambios y diferencias. Y sus intensificaciones, que por parciales suponen unas omisiones. Tan inmoderada, tan hiperbólica es la emoción del héroe de *David Copperfield* (1850) —al igual que la narración de Dickens— cuando por primera vez conoce a Dora, que no se nos dice lo que ve, ni tampoco lo que oye: solamente lo que siente. Es como si en una película se interrumpieran la imagen y el sonido. David, invitado por el padre, Spenlow, cruza un jardín y entra en la habitación donde espera Dora (cap. 26):

> And I heard a voice say, «Mr. Copperfield, my daughter Dora ...!» It was, no doubt, Mr. Spenlow's voice, but I didn't know it, and I didn't care whose it was. All was over in a moment. I had fulfilled my destiny. I was a captive and a slave. I loved Dora to distraction! She was more than human to me ... I was swallowed up in an abyss of love in an instant. There was no pausing on the brink; no looking down, no looking back; I was gone, headlong, before I had sense to say a word to her.

He aquí una de las más largas de las *longues durées*, una estructura de posibilidades que persiste hasta Thomas Mann, André Breton (*Nadja*), el cine moderno, la novela rosa; y también en la mejor poesía amorosa, es decir la de Pedro Salinas: *La voz a ti debida* (1933). Conocerse es reconocerse; la visión instantánea sucede en un momento y en un lugar, pero para que el amor traspase luego el espacio y el tiempo de lo visible:

> Conocerse es el relámpago ...
> Te conocí en la tormenta,
> en ese desgarramiento
> brutal de tiniebla y luz,
> donde se revela el fondo
> que escapa al día y la noche.
> Te vi, me has visto, y ahora,
> desnuda ya del equívoco...,
> eres tan antigua mía,
> te conozco tan de tiempo,
> que en tu amor cierro los ojos ...
> a ciegas, sin pedir nada
> a esa luz lenta y segura
> con que se conocen letras
> y formas y se echan cuentas
> y se cree que se ve
> quién eres tú, mi invisible.

La estructura temática perdura, sí, para ser cambiada. Pero para serlo una y otra y otra vez, es decir, a lo largo de una historia que no se resuelve totalmente en mudanza.

Decía poco tiempo atrás que lo más arduo y delicado, en el confuso campo de la tematología, es distinguir entre los elementos tri-

viales y los valiosos. O si se prefiere, entre los superficiales y los profundos. Es absurdo pensar que en una novela moderna, repleta de objetos y gestos, algunos de los cuales no sirven sino para adelantar la acción o hacerla materialmente comprensible, todos los pormenores son igualmente significativos. En *La Chartreuse de Parme*, los zapatos de Fabrice, o incluso algunos de sus actos, no nos interesan tanto como otras cosas, que el lector nota y el crítico comenta con atención. Así Stephen Gilman elige las torres y elevaciones como destacados emblemas stendhalianos.[101] En mi capítulo anterior he hablado de elementos formales y de complejos de formas, cuyo entretejimiento nos inclinamos a ver o a representar longitudinalmente. El complejo temático de una obra literaria se compone de una variedad de elementos entre los cuales existen relaciones o distancias más bien transversales, espaciales, que van de lo más visible a lo más profundo. Alexandru Duţu, al estudiar ciertos libros rumanos de entretenimiento, habla provechosamente de *superposition de thèmes*: «L'étude des superpositions peut montrer comment l'image d'Alexandre le Grand fut superposée par celle de Chosroès», etcétera.[102] Todo sucede, en efecto —ya lo advertimos a propósito de Racine—, como si los elementos temáticos se superpusieran.

Se nos impone una perspectiva en profundidad. Es lo que la comparación con la pintura muestra con más fuerza. Quien visita Venecia tiene la oportunidad de admirar numerosos cuadros de Tintoretto que desarrollan idénticos temas, como la última cena de Cristo. Es asombrosa la variedad de efectos que un solo pintor extrae de un mismo asunto, la vasta gama de significaciones que origina un repertorio reducido de escenas bíblicas. De Wölfflin a Panofsky, la iconografía tiene estas distinciones muy presentes. Un artista renacentista o barroco —explicaba Wölfflin— que representa a san Jerónimo, por ejemplo, con su león, sus anaqueles y sus infolios, tanto puede pintar la inmovilidad como el cambio, lo próximo como lo distante, la masa como el perfil de los objetos y las personas.[103] Así Pierre Dufour distingue entre el motivo, más amplio, y el tema, indivisible de la realización individual y concreta. ¿Cuántas realizaciones diferentes no ha suscitado el motivo de la Virgen y el Niño?

101. Véase Gilman, 1967.
102. A. Duţu, 1973, p. 317.
103. Véase H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Munich, 1915.

Vírgenes de Botticelli o de Mantegna, *Mère et enfant* de Renoir, *Maternidad azul* de Picasso... Escribe Dufour:

> Un thème donné, comme la «Maternité», unique parce qu'il relève du niveau anthropologique élémentaire, a pu trouver son expression dans des motifs extrêmement différents: mère allaitant son enfant ou le portant dans ses bras, femme enceinte, mère épanouie au milieu de ses enfants ou mère épuisée par la tâche quotidienne, mère tenant son enfant mort dans ses bras ou toute autre scène imaginable.[104]

Dufour recurre a los términos lingüísticos de Hjelmslev y denomina al motivo *forme du contenu*:

> Sorte de schème kantien, présomption de forme, forme mentale, modèle socio-culturel ou *pattern*, archétype, «structure de l'imaginaire», le motif n'est pas encore une forme concrète de l'expression, aussi longtemps qu'il n'a pas donné lieu à la réalisation matérielle toujours aléatoire qu'est l'oeuvre d'art ou l'oeuvre littéraire.[105]

Esta es la cuestión que se plantean los mejores estudiosos de temática literaria. Elizabeth Frenzel, a quien debemos reflexiones e inventarios de gran utilidad en este terreno, diferencia entre un tema primario, que es como el material reunido o utilizado por el autor, y el motivo principal, o situación significativa elaborada por él.[106] No es lo mismo el tema primario que su tratamiento individualizado, producto de la incorporación del discurso temático a los otros discursos que configuran la obra acabada. La terminología de Frenzel no es la de Dufour, pero la perspectiva es similar. Raymond Trous-

104. P. Dufour, 1977, p. 160: «un tema dado, como la "Maternidad", único porque atañe al nivel antropológico elemental, ha podido hallar su expresión en motivos extremadamente diferentes: la madre que amamanta a su niño o lo lleva en brazos, la mujer embarazada, la madre realizada entre sus hijos, o agotada por la cotidiana tarea, la madre que lleva a su hijo muerto en los brazos o cualquier otra escena imaginable».

105. *Ibid.*, p. 161: «Una especie de esquema kantiano, presunción de forma, forma mental, modelo sociocultural o *pattern*, arquetipo, "estructura de lo imaginado", el motivo todavía no es una forma concreta de expresión, siempre que no haya dado lugar a la realización material, por fuerza aleatoria, que es la obra de arte o la obra literaria».

106. Véase Frenzel, 1970 *a* y *b*, 1980.

son, que abogó teóricamente por la tematología, traza asimismo el pasaje de un concepto extenso a un tema personificado. Para él, como para Dufour, el motivo precede al tema:

> Choisissons d'appeler ainsi une toile de fond, un concept large, désignant soit une certaine attitude —par exemple la révolte— soit une situation de base, impersonnelle, dont les acteurs n'ont pas encore été individualisés —par exemple les situations de l'homme entre deux femmes, de l'opposition entre deux frères, entre un père et un fils, de la femme abandonnée, etc. ... Qu'est-ce qu'un thème? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le résultat du passage du général au particulier.[107]

Trousson, que se interesa por los «héroes» y personajes legendarios —*thèmes des héros*—, muestra en la práctica que el tema de Prometeo se entrecruza con otros, a fin de dar expresión y vida a un mismo motivo o concepción general. La rebelión, motivo predilecto del *Sturm und Drang* y el Romanticismo, se personifica no sólo en la figura de Prometeo sino en Caín, en Satán, en Fausto, en el Manfred de Byron. Al propio tiempo la figura polisémica de Prometeo se subdivide, por decirlo así, durante la época romántica, originando al artista genial de Balzac, al hereje de más de un poeta, al precursor de Cristo en Quinet, etcétera. Yo advierto aquí tres etapas, de las que Trousson destaca las dos primeras, denominadas por él motivo y tema —y por Frenzel al revés. Hay algo como un proceso, o más bien como planos en superposición; y el crítico es muy dueño de analizar o desmenuzar este complejo como mejor se le antoje.

Importa poco —aunque moleste mucho— la confusión terminológica. Lo principal es que se abra una perspectiva en profundidad. No creo que el examen genético de la elaboración de una obra, de sus fuentes y de su crecimiento, sea lo mismo. En una reflexión acerca del tema de la inocencia seducida, estudiado por Hellmuth

107. R. Trousson, 1965, pp. 12-13: «Optemos por llamar así un telón de fondo, un concepto amplio, que designe sea cierta actitud —por ejemplo la rebelión—, sea una situación de base, impersonal, cuyos actores aún no han sido individualizados —por ejemplo las situaciones del hombre entre dos mujeres, o la oposición entre dos hermanos, entre un padre y un hijo, de la mujer abandonada ... ¿Qué es un tema? Convengamos en llamar así la expresión particular de un motivo, su individualización o, si se quiere, el resultado de un tránsito de lo general a lo particular». Para una recapitulación posterior, véase Trousson, 1980.

Petriconi, subrayaba yo, hace bastantes años, la distancia que va de la configuración conceptual del tema, o esbozo preliterario, que es una idea o una situación sumamente esquemática, al tratamiento poético final, que se realiza y capta estéticamente.[108] Pues son dos cosas, más que distantes, dispares e incomparables. El pretema, el esquema, es un modelo conceptual, residuo simplificado de lecturas varias. «Le motif, antique ou moderne —escribía Américo Castro para un artículo publicado en francés— est simple possibilité pour une création nouvelle; l'important, dans cette création, est sa fonction, son pouvoir comme style et comme valeur humaine, non point le squelette formel qui la lie à quelque chose qui n'est pas elle.»[109] Volviendo al ejemplo de Trousson, el tema de la rebelión y la figura de Prometeo, en ciertos autores románticos, se dan simultáneamente. Es vano preguntarse cuál disfruta de prioridad. El tema y el motivo se superponen; o —tanto monta— el motivo y el tema.

El lector percibe los dos. Pues la Cena bíblica *está* en los cuadros de Tintoretto. Ifigenia, en los dramas de Racine y de Goethe. Prometeo, en Calderón y Shelley. Sansón, en Vondel y Milton. Conviene observar, como recomendaba don Américo, la función del tema al interior de una comunicación en que confluyen una pluralidad de valores. Es obvio que éstos pueden ser sumamente diversos. No son fáciles de olvidar las grandes obras politemáticas, desde Dante hasta Proust. Es muchas veces primordial el *Themen-Verflechtung*, o entretejimiento de temas, que Curtius señalaba en un ensayo brillante sobre las novelas de Herman Hesse. Aparecen en Hesse el canto de los pájaros, el animal herido, los peces —unidos simbólicamente, estos últimos, al subconsciente. El agua es tentación y peligro. Los diversos motivos predilectos de Hesse se reúnen en la obra maestra de su madurez, *Das Glasperlenspiel* (1943). Concluye Curtius que no es saludable confundir los motivos con los temas. *Motiv* es para él lo que objetivamente hace posible el argumento, lo que invita a su composición: la intriga, fábula o *mythos* de Aristóteles. *Thema* es la actitud personal y subjetiva del escritor ante lo que la vida y la literatura le proponen. «Es ist dem Dichter mitgegeben.»[110] Los

108. Véase C. Guillén, 1955.

109. A. Castro, 1954, p. 18: «el motivo, antiguo o moderno, es simple posibilidad de creación nueva: lo importante, en esta creación, es su función, su poder como estilo y como valor humano, pero no el esqueleto formal que la enlaza con algo que no es ella».

110. E. R. Curtius, 1950, «Herman Hesse», p. 219.

motivos se dan, se hallan, o se inventan; y sin ellos es difícil acceder al drama o a la novela. El tema es el destino ineluctable del escritor. Es lo que nos lleva a un tratamiento valorativo más profundo. Pero no por ser común a las distintas obras de un mismo escritor ha de pensarse que el tema no está en la obra, o se descubre sólo genéticamente.

El ensayo de Curtius es de 1947. Algo parejo pensaba Pedro Salinas en *La poesía de Rubén Darío,* de 1948. Recuérdese, bajo «tema», una de las definiciones del *Tesoro de la lengua castellana* de Covarrubias (1611): «cada loco con su tema, porque siempre tienen algún bordoncillo particular, y por la mayor parte lo que fue ocasión para perder el juicio». Hay en cada gran poeta, según Pedro Salinas, que sin disputa lo era, un tema «vital» que preside sobre los temas «literarios» (los motivos de Curtius) que un repertorio de recursos simbólicos e imaginativos pone a su disposición, ayudándole a objetivar su irresistible querencia. El tema como obsesión incontenible, anterior por completo al hallazgo de las formas concretas de expresión, es «lo más profundamente humano» de todo cuanto interviene en la creación:

> El tema del poeta para proyectarse en poesía se va buscando en los asuntos que, en cada caso, le parecen más afines a su querencia. Por lo general no se acaba ni agota en una obra, en un asunto. Como se halla en un estado de continua fluencia interior, apenas objetivado en una nueva forma —apenas terminados la novela o el poema—, descansadero y calma temporales del impulso creador del tema, se desvela de nuevo y se pone en marcha, en demanda de la futura realización. Una obra se da por hecha, se acaba; pero el tema, no. Cuando a un escritor se le mira agotado, no es por falta de asuntos o de destreza ejecutiva; es que su tema vital perdió su actividad impulsora.[111]

Está clarísimo que Salinas distingue entre dos sentidos del término. Uno es el tema vital, que conduce a la obra y subyace a su plasmación concreta. En Rubén, la querencia erótica:

> Guióme por varios senderos
> Eros.

111. Pedro Salinas, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, 1948, p. 48.

El tema «literario» (motivo de Curtius, tema de Trousson) es el cauce de tal plasmación: en Rubén, el centauro, el cisne, el jardín de los pavos reales. Repito que no se trata del tema previo o tópico de la tradición retórica, *donnée* sobre la cual se discurre, sino de un impulso en gran parte irracional, que se incorpora al quehacer del poeta:

> El tema no es aquello que el artista quiere reflexivamente, lo que se propone hacer en su obra; es lo que hace, es lo que se suma al propósito, en el proceso de su ejecución. Es lo puesto —por inexplicable agencia— sobre lo propuesto. El tema determina misteriosamente el ser final de las intenciones, como el sol por su altura gobierna las dimensiones de las sombras.[112]

Si hay sol y sombra, si hay, en definitiva, diferentes niveles superpuestos, en profundidad, el tematólogo se encuentra en la práctica ante la necesidad de elegir, y si cabe, de relacionar. Se le ofrecen los niveles más figurativos, por un lado, y por otro los más abstractos, diríamos si el objeto fuera la pintura. Algunos se contentan con los primeros planos: así las singularidades de los *Domaines thématiques* (1964) de J. P. Wéber, para quien los relojes son la clave de la obra entera de Vigny. El estudio conjunto de la literatura y de las artes plásticas, a la que la tematología frecuentemente convida, suele destacar los aspectos figurativos: el semblante de Polifemo; el rostro de Narciso, en Domenichino y Lope, Marino y Poussin; las apariencias de la fábula de Apolo y Dafne, reunidas por Yves Giraud.[113] El extremo contrario, que consiste en no interesarse sino por estratos más hondos, es tarea en mi opinión más arriesgada. Pues es fácil entonces que se desvanezca y esfume la realización artística. Surge no sólo la obsesión personal del artista, que ponía de relieve Pedro Salinas, sino el complejo de orientaciones imaginativas que conducen a una colectividad o una tradición cultural. Las propensiones de la imaginación más que lo imaginado, el subsuelo o la idea más que la obra acabada, el arquetipo o el mito fundado en hipótesis no comprobables ni falseables, como las de Jung, son los fantasmas que acechan si se pierden de vista lo que llama Harry Levin los vínculos naturales que unen la imaginación al quehacer del poeta:

112. *Ibid.*, p. 50.
113. Véase Y. F.-A. Giraud, 1968; y los comentarios de Beller, 1970, pp. 9-10.

> What matters are the natural ties that relate a twice-told tale to its archetypal source, the recognizable store of possibilities to which the world's fictions can be retraced, the continual recombination and ramification of traditional features to meet the onset of fresh experience. The universal custom of fabulation repeats itself in cross-cultural paradigms. How deeply the iceberg of culture itself subtends beneath the surface we have been coming to realize more and more. The sophisticated processes of a self-conscious literature do not differ as much as we used to think from the subliminal processes of folklore.[114]

Cabe vislumbrar de tal suerte la universalidad de la imaginación poética, de sus fábulas más frecuentes, de sus imágenes y argumentos constituyentes. La literatura oral es para ello un terreno privilegiado de estudio: Albert Lord ha hallado, por ejemplo, temas épicos como el cónclave de los jefes y la escena en que el héroe se apercibe y arma para la guerra lo mismo en la *Iliada* o la *Chanson de Roland* que en los grandes cantos populares de Yugoslavia.[115] Se reúnen así conjuntos sin duda supranacionales, cuya base teórica puede ser muy variable —desde el modelo A hasta el D y los otros a los que aludía en capítulo anterior (capítulo 10). El punto de arranque no es siempre la teoría de la literatura. Pienso en trabajos ilustres como los de Georges Poulet sobre el tiempo y el espacio, y también sobre el círculo, en diferentes épocas y autores; o más próximos aún a los textos, en los de J.-P. Richard y Victor Brombert.[116] Los cuatro elementos ocasionan los libros de Gaston Bachelard, basados en un florilegio personal de citas literarias.[117] Totalizadora también, la orientación de Gilbert Durand parte de un marco conceptual antropoló-

114. Levin, «Thematics and Criticism» (nota 7), p. 101: «lo que importa son los vínculos naturales que ponen un reiterado cuento en relación con su fuente arquetípica, el acervo reconocible de posibilidades a las que podemos hacer remontar las ficciones del mundo, el recombinarse y ramificarse constante de rasgos tradicionales para hacer frente a nuevas experiencias. La costumbre universal de la fabulación se repite en paradigmas de diversas culturas. Cada día nos damos más cuenta de lo profundo que cala el iceberg de la cultura por debajo de la superficie. Los procesos refinados de una literatura deliberada no difieren tanto como se solía pensar de los procesos soterraños del folklore».

115. Véase Lord, 1960, cap. 4.

116. Véase G. Poulet, 1949, 1952, 1961, 1968; J.-P. Richard, 1954, 1955; V. Brombert, 1966, 1975.

117. Véase G. Bachelard, 1943, 1948, 1958, 1974. Véase E. Kushner, 1963.

gico. La «psicocrítica» de Charles Mauron, de las obsesiones que atormentan a ciertos escritores.[118]

Tiene especial interés el desafío al que hace frente la mitografía. La literatura «é uma incessante redistribuidora de mitos»,[119] decía hace poco Natália Correia, aludiendo no sólo a la antigua sino también a la moderna. James Joyce, André Breton, Octavio Paz: los poetas y los críticos de nuestro siglo demuestran que, unidos a los mitos, la poesía redistribuye sueños. Ya recordamos a Mircea Eliade. Verdad es, sin embargo, que la mitografía puede extraviarse en vagas conjeturas; en un sentido mediocre —ni presente ni ausente— de la historia, que denunció Roy Harvey Pearce[120] («the cause of Enlightenment has been better served by the effort to demythologize», observa Levin);[121] o, por otro lado, en demistificaciones transparentemente ideológicas: de las «falsas evidencias» de la cultura popular (Barthes, *Mythologies*, 1957) o de la institución de la literatura misma (Barthes, *S/Z*, 1970). No así la proclividad mitográfica que, de

118. Véase C. Mauron, 1963, y G. Durand, 1963, 1979. La perspectiva «en profundidad» de la que hablo en estas páginas puede acaso unirse o asociarse a la importante reflexión de Gerald Holton sobre los temas —*themata*— que orientan la investigación en las ciencias naturales; véase su *Thematic Origins of Scientific Thought: Kepler to Einstein*, Cambridge, Mass., 1973 (y *Ensayos sobre el pensamiento científico en la época de Einstein*, trad. José Otero, Madrid, 1978). Los «temas» de Holton son las preconcepciones y querencias previas que guían la investigación, independientemente del contenido empírico o analítico de ésta: en un Einstein, la búsqueda de la continuidad (frente a la división en elementos discretos, en la física cuántica), por ejemplo; o en general el amor a la simplicidad y la necesidad. Los temas de Holton, adviértase, sin embargo, componen conjuntos; y los pueden compartir varios científicos de un mismo momento histórico (mientras que las querencias de Salinas o Curtius son individuales). Es curioso que Holton hable también de una perspectiva temática en profundidad; véanse sus *Ensayos*, p. 25: el contenido empírico y el analítico de una investigación son como las coordenadas x e y de un plano, y el tema «algo similar a un eje z que se eleva a partir de este plano». Lo que llama Holton contenido y tema pueden coincidir, obviamente; así por ejemplo la continuidad o *continuum* como aspecto de una solución a un problema y el experimento empírico mismo en que se ejemplifica el problema. En Rubén Darío, volviendo a Salinas, el tema sería el erotismo; y el contenido empírico, o experimento de laboratorio, Leda o el jardín de los pavos reales. Es cierto que «el trabajo de localización y clasificación de *themata* puede poner al descubierto similitudes básicas entre la actividad científica y la humanística» (Holton, *Ensayos*, p. 12).

119. Entrevista de N. Correia con A. Mega Ferreira, *Jornal de Letras, Artes e Ideais*, Lisboa (20 de julio-2 de agosto de 1982), p. 7.

120. Véase R. H. Pearce, 1969, pp. 20 ss.

121. Levin, «Thematics and Criticism», p. 101: «ha servido mejor la causa de las luces el esfuerzo por desmitologizar».

Maud Bodkin a Northrop Frye, ha producido una de las corrientes más originales de la crítica de lengua inglesa.[122]

Irónico, ambicioso, ameno, agudo como pocos, Frye publica unos libros —*Fearful Symmetry* (1947), *Anatomy of Criticism* (1957), *The Educated Imagination* (1968) y varios más— cuya calidad crítica supera la fuerza persuasiva de los esquemas teóricos en que se apoyan. La literatura constituye para él, como para T.S. Eliot, un orden universal, un mundo completo.[123] «All themes and characters and stories that you encounter in literature belong to one big interlocking family.» [124] ¿Cuál es el principio de integridad de tan vasto conjunto? La pervivencia de los mitos antiguos. Entiéndase por mito no sólo una fantasía colectiva que encarna ideales y reminiscencias (así lo define Levin) [125] sino un esfuerzo imaginativo por unirse al mundo: «A myth is a simple and primitive effort of the imagination to identify the human with the nonhuman world, and its most typical result is a story about a god».[126] La literatura y el mito no describen ni miden el entorno en que residimos sino lo absorben y modelan, convirtiéndolo en un espacio nuestro, más humano, más íntimo; y también más tolerable, a través de la distancia anímica que mantenemos ante las invenciones poéticas. Como en el siglo XVIII, como en Schiller, se valora la autenticidad de espíritu de los hombres primitivos, de lo ingenuo e infantil.[127] Frye, tan *sophisticated*, tan complejo, tan refinado, se aproxima, en el fondo, a los poetas y artistas de nuestro siglo que han procurado recobrar una antigua y lúdica inocencia. Pero lo que desenvuelve es un esquema teórico intrincado, implacable, de una «temible simetría» y sistematicidad abrumadora. Pues la pervivencia de los mitos grecolatinos no supone esencialmente la historia. Frye sí señala el paso de la magnitud heroica de la gran poesía antigua a la medianía irónica del antihéroe

122. Véanse M. Bodkin, 1934; S. E. Hyman, 1949; P. Wheelwright, 1954; T. Sebeok, 1955; H. Weisinger, 1959, 1964; M. de Ferdinandy, 1961; L. Schajowicz, 1962; la antología muy completa de J. B. Vickery, 1966; F. Jesi, 1968. Un buen ejemplo: los mitos y la narrativa actual, M. Eliade y Juan Rulfo, véase Manuel Durán, 1981.

123. Véase N. Frye, 1968, p. 69.

124. *Ibid.*, p. 48: «todos los temas y personajes y cuentos con que topamos en la literatura pertenecen a una sola, gran familia eslabonada».

125. Levin, 1969, p. XIII.

126. Frye, 1968, p. 110. Véanse también W. K. Wimsatt, «Northrop Frye: Criticism as Myth», en M. Krieger, 1966, p. 76; F. Jameson, 1981, pp. 69 ss., y C. Uhlig, 1982, p. 53.

127. Véase Wimsatt, 106.

moderno, o al nivel de realismo que denomina *low mimetic*.[128] «In Shakespeare we can still have heroes who can see ghosts and talk in magnificent poetry, but by the time we get to Beckett's *Waiting for Godot* they're speaking prose and have turned into ghosts themselves.» [129] En lo esencial, sin embargo, Frye soslaya el devenir histórico y construye un vasto espacio atemporal, el de una antropología literaria basada en categorías tomadas de los ritos, mitos y cuentos folklóricos, cuya trayectoria no es por fuerza sucesiva:

> We next realize that the relation between these categories and literature is by no means purely one of descent, as we find them reappearing in the greatest classics —in fact there seems to be a general tendency on the part of great classics to revert to them ... Here we begin to wonder if we cannot see literature, not only as complicating itself in time, but as spread out in conceptual space from some unseen center.[130]

Hay un mito elemental, una narración matriz que Frye define a veces como la pérdida y reconquista de la identidad del héroe («the story of the loss and regaining of identity is, I think, the framework of all literature»); [131] y otras como un *quest-myth* (como en Greimas la historia de un deseo): itinerario de una búsqueda, un anhelo, una persecución, que lleva del morir al renacer, a través de las cuatro estaciones del año. A éstas corresponden también los géneros literarios: la primavera del *romance*, el verano de la comedia, el otoño de la tragedia, el invierno de la sátira.

El postulado irrebatible de esta temática en Northrop Frye es la universalidad. Todo se pliega a él. *La Cantatrice chauve* de Ionesco presenta a un señor y a una señora respetables que conversan y

128. Véase Frye, 1957, cap. 1.

129. Frye, 1968, p. 56: «todavía en Shakespeare podemos tener a héroes que ven fantasmas y hablan en magnífica poesía, pero cuando llegamos ya a *Waiting for Godot* de Beckett, están hablando en prosa y se han convertido ellos mismos en fantasmas».

130. Frye, «The Archetypes of Literature», en Vickery, 1966, p. 91: «nos cercioramos a continuación de que la relación entre estas categorías y la literatura no es ni mucho menos una relación de filiación, puesto que hallamos que reaparecen en los clásicos principales —es más, parece haber una tendencia general por parte de los clásicos a regresar a ellas ... Entonces empezamos a preguntarnos si no podemos ver la literatura, no sólo como algo que se va complicando con el tiempo, sino como algo que, desde algún centro no visto, se extiende en un espacio conceptual».

131. Frye, 1968, p. 55: «la historia de la pérdida y recuperación de la identidad es, pienso yo, el marco de toda la literatura».

van descubriendo poco a poco, no sin sorpresa, que son marido y mujer. Frye nota la reaparición de dos convenciones antiguas: la situación de dos personas que se tratan pero no se conocen; y la escena de reconocimiento[132] (se supone que la *anagnórisis* de Aristóteles). Pero ¿y el absurdo peculiar de Ionesco? ¿Su humor y singular técnica verbal? ¿Su alusividad histórica? Frente a la dialéctica de lo uno y lo vario, la nación y el mundo, la continuidad y la mudanza, Frye recurre a la primacía de la teoría. Jakobson decía que el objetivo de la crítica no es la literatura sino la literariedad. Frye piensa que, así como el estudiante de Física estudia no la naturaleza sino un conjunto organizado de conocimientos, el aprendiz de crítico ha de estudiar no la literatura sino un conjunto de conocimientos relativos a ella.[133] En parte tiene razón. La familiaridad con unos marcos conceptuales es sin disputa indispensable. Pero la analogía con las ciencias naturales tiene sus límites. Si el químico se encierra en su laboratorio, porque lo que contemplaría al salir a la calle poco o nada tiene que ver con la escala de sus investigaciones, el crítico/historiador sí puede y debe volver a la obra poética individual (un poco como el geólogo que observa el desierto de Arizona), viendo y corrigiendo en ella sus hipótesis teóricas. O sea, el crítico comprueba la existencia de esos vínculos naturales —*natural ties*— de que nos hablaba Levin, entre el mito y el motivo, entre el motivo y el poema.[134] Por mucho que lo intente, afincándose en la unidad, la tematología no acierta a suprimir, sino a estructurar, la diversidad de la literatura.

132. *Ibid.*, p. 71.
133. Véase Geoffrey Hartman, «Ghostlier Demarcations», en M. Krieger, 1966, p. 128.
134. Frye, 1957, p. 14. Para el estudio de mitos en Francia, véase P. Brunel y A. Dabezies en Pageaux, ed., 1983, pp. 51 ss.

15. LAS RELACIONES LITERARIAS: INTERNACIONALIDAD

Tengo a la vista la antología reunida por Owen Aldridge en 1969, *Comparative Literature: Matter and Method*, que consta de artículos publicados poco tiempo atrás en la revista *Comparative Literature Studies*; y noto que un veinte por cierto de las contribuciones pertenecen a la sección titulada «Literary relations». Se trata, claro está, de relaciones literarias internacionales. Aldridge da parte honradamente de una situación real. Las relaciones literarias internacionales existen; y también los estudios que se interesan por ellas. Siguen celebrándose coloquios y congresos dedicados a asuntos como *L'Espagne et la littérature française* y *Oriental/Western Literary Relations*. Pero la novedad de tales planteamientos es escasa. A preguntas tan venerables es difícil responder desde una sensibilidad contemporánea. Las interrogaciones —como los géneros literarios según los formalistas rusos— se desgastan y automatizan. En el campo de las fuentes y las influencias sería sorprendente que alguien escribiera hoy un libro tan brillante como *Les Sources et l'évolution des Essais de Montaigne* (1933) de Pierre Villey; o como *The Road to Xanadu* (1927) de John Livingston Lowes, del cual decía Mario Praz: «Non conosco analisi estetica più penetrante sulla *Rime of the Ancient Mariner* del Coleridge del geniale studio di J. L. Lowes sulle sue fonti».[1]

En la colección de Aldridge, por ejemplo, Robert Shackleton examina otra vez la deuda de Montesquieu con Maquiavelo. (Ya lo intentó en su *Montesquieu e Machiavelli,* de 1912, E. Levi-Malvano.) Los préstamos son múltiples, sobre todo de índole fragmentaria.

1. M. Praz, 1952, p. 11.

Los capítulos primeros de *L'Esprit des lois*, que definen la naturaleza de la monarquía, del despotismo y de la república, echan mano de no pocas aclaraciones de Maquiavelo, relativas principalmente a la historia de Roma. La conclusión sin embargo es que el pensamiento y el designio fundamentales del escritor francés distan mucho de los del florentino. «The great, synthesizing principles of the masterpiece owe little to the Italian.» [2] La cosecha es tan pobre como previsible. ¿Para ese viaje hacían falta esas alforjas?

Respecto a las clases más tradicionales de internacionalidad, he procurado aportar datos y advertencias metodológicas en mi capítulo sobre el comparatismo de corte francés (capítulo 7). Poco más agregaré aquí, antes de considerar *tres* problemas que se nos aparecen hoy como más actuales: la intertextualidad; el multilingüismo; la traducción.

El estudio de las influencias internacionales es tarea erizada de obstáculos, trampas y malentendidos posibles. Por eso me parecería injusto no reconocer el mérito de quienes llevaron a cabo con éxito tan ardua empresa. Quisiera recordar aquí, a título de muestra, un ensayo ejemplar de Mario Praz, «Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese», extensa contribución al volumen colectivo *Letterature comparate* (Milán, 1948). El principio, que es ya un resumen, es magistral —permítaseme la larga cita que sigue. No hubo, escribe Praz, reciprocidad alguna, ni simultaneidad, en la trayectoria de las influencias mutuas entre las dos literaturas:

> Onde l'ignoranza italiana delle opere letterarie, pure insigni, di quella provincia marginale che era l'Inghilterra nella cultura europea fino al Settecento, e l'ignoranza inglese delle opere letterarie italiane dall'Ottocento in poi allorché la posizione dell'Italia diviene in larga misura periferica ... L'influsso italiano in Inghilterra, dopo un'ardita punta nella seconda metà del Trecento (con Chaucer), pervade tutti i campi della cultura e della moda durante la Rinascita, per poi spegnersi a grado a grado nel Seicento, dopo un ultimo guizzo con Milton, che per intensità presenta un caso parallelo, nel declino, alla punta trecentesca foriera della marea. L'influsso inglese in Italia non ha invece un'andatura così netta e risentita: l'Italia subisce quell'influsso quasi di rimbalzo, attraverso il centro di Pa-

2. R. Shackleton, «Montesquieu and Machiavelli: A Reappraisal», en A. O. Aldridge, 1969, p. 293.

> rigi, e l'imitazione di opere e di atteggiamenti inglesi sarà sporadica, provinciale, e non investirà mai le creazioni d'un genio, come era avvenuto in Inghilterra per Chaucer, Shakespeare, Milton.[3]

Lo primero que toca contar es la «aventura italiana» de Chaucer, que en 1372-1373 se trasladó a Italia para negociar con Génova la selección de un puerto inglés donde los mercaderes genoveses pudieran disfrutar de privilegios especiales; y también obtener un préstamo a su rey de los banqueros florentinos. Chaucer no fue solamente su propio *intermédiaire*, en solitario; lo que antecede a su descubrimiento de Dante, Petrarca y Boccaccio es la actividad financiera de los Bardi o los Peruzzi. Praz toma así en consideración las condiciones socioeconómicas que subyacen los desenvolvimientos literarios; como también las diferencias históricas, de época a época, en lo que se refiere a la dialéctica de lo local y lo universal. Durante la Edad Media no había sino una sola cultura literaria —«Chaucer e i grandi trecentisti italiani parlavano lingue diverse, ma la loro cultura era la stessa»—[4] y por lo tanto las obras de los grandes italianos le fueron tan fácilmente accesibles al poeta inglés como anteriormente el *Roman de la rose* y otros textos franceses. La asimilación de los italianos se advierte en la *House of Fame*, aun más en el *Parliament of Fowls* y, claro está, en los cuentos de Canterbury. Praz subraya que a ella se debe un progreso notorio en la métrica de Chaucer. Pero lo que más procura destacar, analizándolas y matizándolas, son las diferencias entre las influencias pormenorizadas, fragmentarias, por un lado, y, por otro, las que afectan la concepción general de una obra. Chaucer debe mucho a diversas escenas

3. M. Praz, «Rapporti tra la letteratura italiana e la letteratura inglese», en A. Viscardi, 1948, p. 146: «de ahí la ignorancia italiana de las obras literarias, también las insignes, de aquella provincia marginal que era Inglaterra en la cultura europea hasta el Setecientos, y la ignorancia inglesa de las obras literarias italianas desde el Ochocientos, cuando la posición de Italia es en gran medida periférica ... El influjo italiano en Inglaterra, tras la enérgica cumbre del Trescientos (con Chaucer), penetra todos los campos de la cultura y de la moda durante el Renacimiento, para luego apagarse gradualmente durante el siglo XVII, después de un último resplandor con Milton, que por su intensidad presenta un caso paralelo, en el declive, a la cima del Trescientos, precursora de la marea. El influjo inglés en Italia no tiene por otro lado una andadura tan neta o pronunciada: Italia recibe aquel influjo casi de rechazo, a través del centro de París, y la imitación de obras y actitudes inglesas será esporádica, provinciana, y no investirá nunca las creaciones de un genio, como había sucedido en Inglaterra para Chaucer, Shakespeare, Milton».

4. Praz, «Rapporti ...», p. 148.

de la *Commedia* («The Monk's Tale» y el episodio de Ugolino); y a personajes de Boccaccio, como también, probablemente, a su uso del «marco» narrativo; pero en lo esencial el modelo principal fue Dante.[5] Y Praz aplica la misma distinción a otros autores. La semejanza de Spenser y de Ariosto es superficial; pues Spenser alegoriza, es decir medievaliza, el *romanzo* épico del italiano.[6] La afinidad más relevante para Praz es la de la *forma mentis*; pero también el parecido estilístico que la manifiesta y hace poéticamente real. John Lily en su *Euphues* (1579) —tan influyente a su vez— «si lasciava penetrare da quell'italianismo più profondo che era costituito da un influsso sullo stile ...».[7] En cuanto a Milton, Praz opta por su deuda con el Tasso: no sólo con el teórico de la epopeya cristiana sino con el paradigma de gravedad, elevación y magnificencia en el lenguaje, que el poeta inglés lleva bastante más lejos: «quanto più vicino alla concezione tassesca della "magnificenza" e della "musica" è il verso epico del Milton che non quello del Tasso! ».[8] Fenómeno, éste, que se reitera: la superioridad del imitador. Las tragedias «italianas» de un Webster (*The White Devil*, 1612) aventajan infinitamente al melodramático senequismo italiano que las inspira —como desde luego *Othello* de Shakespeare a determinado cuento de Giraldi Cinzio. En este contexto intervienen también —pero sin confundir las circunstancias con los resultados— ciertas categorías tradicionales del comparatismo: como la «imagen» negativa de Italia —violenta y corrompida— que fundamenta el teatro inglés y otros géneros hasta el Setecientos;[9] y el papel de intermediarios como John Florio, autor de manuales y diccionarios de la lengua italiana. (*A Worlde of Wordes*, 1598) y traductor admirable de Montaigne.

Las relaciones internacionales son eso que se suele designar mediante tales términos: culturales, sociales, políticas a la vez. De ahí su interés humano, complejo, vivo, hasta doloroso, para más de un país y de una época. Piénsese en Europa, sin ir más lejos, en la de hoy —y en la posible Europa de mañana. Acerca de los estudios

5. Véase Praz, p. 151.
6. *Ibid.*, p. 159.
7. *Ibid.*, p. 157.
8. *Ibid.*, p. 169.
9. Según Praz, p. 171, hasta Luigi Baretti, *An Account of the Manners and Customs of Italy*, 1768, que responde a las calumnias de Samuel Sharp, *Letters from Italy*. (Véase Vernon Lee, *Euphorion*, Boston, 1884.) Véase Carlo Pellegrini, 1947; A. Porta, 1951. Y F. Meregalli, 1976, sobre el comparatismo italiano.

comparativos en Hungría, desde el siglo pasado hasta el actual, y del nexo que representaban con las naciones occidentales, escribía György Vajda en 1964:

> ... on trouvait —comme en général dans l'âme de tous les hongrois érudits depuis déjà un siècle ou un siècle et demi— la nostalgie de l'Europe, le désir d'être adopté par elle ou de pouvoir adopter nous-mêmes «l'Europe virtuelle», qui refusait obstinément de prendre conscience de notre langue, de notre culture, de notre littérature. Dans le chaos de la guerre de la première moitié des années quarante et dans la peur de l'anéantissement, les esprits furent dominés par le sentiment de la solitude, qui s'exprimait par la devise *egyedül vagyunk* («nous sommes seuls»).[10]

Este aislamiento de la literatura nacional, que el comparatismo combate, es en grado mayor o menor condición frecuente y generalizada. Los intelectuales magiares que evoca Vajda no estaban, en el fondo, solos en su soledad. Las relaciones internacionales, lo mismo culturales que políticas, suponen el enfrentamiento incesante con la ignorancia, los malentendidos, los prejuicios provincianos, la inercia mental y, por supuesto, el poder económico y militar. No me demoraré ahora en glosar este difícil enredo, que ya abordé en mi *Literature as System* (1971): el itinerario de las influencias y relaciones literarias es contingente, cuando no irracional, y no obedece a ningún orden de justicia cualitativa; la difusión de un escritor y de una literatura exige, como mínimo, el conocimiento dilatado de una lengua y el trabajo de unos traductores; y la distancia es enorme que separa tantas veces a un gran poema —y no digamos su realización, impresión y distribución como libro— del remoto lector que ha nacido para leerlo.[11]

¿Es la nación más poderosa aquella cuya cultura y cuya literatura predominan? Así reza más de un catecismo. Pero las matizaciones

10. G. M. Vajda, 1964, p. 566: «se hallaba —como en general en el alma de todos los húngaros cultos desde ya un siglo o un siglo y medio— la nostalgia de Europa, el deseo de ser adoptado por ella o de poder nosotros mismos adoptar la "Europa virtual", que se negaba tercamente a tomar conciencia de nuestra lengua, de nuestra cultura, de nuestra literatura. En el caso de la guerra de la primera mitad de los años cuarenta y en el temor de la aniquilación, a los espíritus les dominó el sentimiento de la soledad, que se expresaba con el lema *egyedül vagyunk* ('estamos solos')».
11. Véase C. Guillén, 1971, pp. 46 ss.

históricas son indispensables. Desde luego la fuerza imperial acarrea la extensión de un idioma, transportado irresistiblemente por los prepotentes y aceptado ávidamente por los interesados. Una cultura, no obstante, incluye diferentes niveles; y a menudo sucede que lo acarreado por el poder económico o militar sea el nivel más elemental o utilitario, dando lugar a un predominio visible pero superficial, intelectualmente insubstancial. El prestigio del francés y de Francia durante el siglo XVIII y buena parte del XIX sí abarca todos los niveles, como bien demuestra el influjo de la *Encyclopédie.* Carecía de protagonismo político, por otro lado, la Alemania de Kant, Goethe, Fichte y Hegel, cuyo merecidísimo prestigio fue pronto reconocido de todos. La difusión en nuestros días de los grandes escritores latinoamericanos es inversamente proporcional a la prosperidad económica de sus países de origen. El italianismo, condición *sine qua non* de los Renacimientos del siglo XVI europeo, aumentó conforme los estados italianos se debilitaban. La presencia militar y política de los españoles en Italia durante largos años no favoreció, antes bien perjudicó la aceptación de los poetas y prosistas del Siglo de Oro, que eran los «bárbaros» de la época, mirados con desconfianza por una cultura supuestamente superior: en el siglo XVI, resume Alda Croce, «dai nostri scrittori [la letteratura spagnuola] era in generale considerata con biasismo».[12] Benedetto Croce opinaba que la literatura española no ejerció la profunda influencia que sólo el pensamiento puede otorgar —pues «la potenza di una cultura ha il suo fulcro e insieme il suo strumento nel pensiero e nella filosofia».[13] Observación, ésta, que no sería inútil aplicar a otras épocas de la historia cultural de España.

Para los comparatistas el concepto de *intertextualidad*, desarrollado de unos quince años a esta parte, es especialmente beneficioso. He aquí por fin un medio, pensamos, con que disipar tanta ambigüedad, tanto equívoco como la noción de influencia traía consigo.

Cuando alguien decía «Dickens influyó en Kafka», nunca sabíamos a ciencia cierta si se trataba de una vaga repercusión de carácter personal y biográfico, tal vez profunda, pero con Dios sabe

12. A. Croce, «Relazioni della letteratura italiana con la letteratura spagnuola», en Viscardi, 1948, p. 110.
13. *Ibid.*, p. 113.

qué consecuencias precisas, o si se afirmaba la presencia de *Martin Chuzzlewit* en *Amerika*. Si se decía «*Martin Chuzzlewit* ha influido en *Amerika*», el enunciado tampoco quedaba muy claro, ya que no entendíamos si de hecho la forma y los incidentes de la novela de Dickens se reconocían en la de Kafka, o si se aludía asimismo a algo ocurrido previamente, durante la gestación de la obra, o si el relato de Dickens no había sino transmitido el modelo mental picaresco, como también hubiera podido hacerlo el *Lazarillo de Tormes* o *Roderick Random* de Smollett. Ni se dilucidaba muchas veces el carácter superficial, visible, meramente detallado del influjo, en contraposición con incentivos destinados a estratos más hondos o globales de la obra. Ni se estructuraban las distintas conexiones, dejándolas aisladas y sin jerarquizar. Pero la ambigüedad decisiva, constituyente de la vieja idea de influencia, era sin disputa la que superponía lo biográfico y lo textual.[14]

Nos hallábamos, en el fondo, una vez más ante el prestigio décimonónico de los esquemas biológicos y el *idole des origines*. De tal suerte el terreno de las influencias, por ser éstas genéticas, se nos aparecía como no ya inmenso sino ilimitado —sin más límites que los de nuestro conocimiento de la vida del autor, así la más íntima como la más externa. «Les debo mucho —observaba Goethe a Eckermann (16 de diciembre de 1828)— a los griegos y a los franceses; mi deuda con Shakespeare, Sterne y Goldsmith es enorme. Pero con eso no se ha mostrado las fuentes de mi cultura. Iríamos hasta lo ilimitado (*es würde ins Grenzenlose gehen*) y además no sería necesario (*und wäre auch nicht nötig*)». Lo ilimitado, lo sin fronteras —*das Grenzenlose*— es el terreno de las influencias, no sólo cuantitativamente, sino porque en él se confunde la vida con la literatura, infinitamente, persiguiendo la raíz de las raíces, el origen de los orígenes, hasta quizás hallar, como sugería Croce, las fuentes de las fuentes —«le fonti delle fonti»...[15]

El término —análogo a «intersubjetividad»— lo propone Julia Kristeva en un ensayo de 1966, «Le mot, le dialogue et le roman», consagrado al aún poco conocido Bajtin. Recuérdese que para Bajtin el hombre es un ser dialógico (pp. 238 de este libro), inconcebible

14. Sobre el problema de las influencias, véase A. Alonso y C. Guillén (mis notas 25 y 26 del cap. 7); I. E. Hassan, 1955; H. M. Block, 1958; G. Hermerén, 1975, y Weisstein, 1981, cap. 5, que trae bibliografía reciente, p. 207.

15. Croce, 1923, «La ricerca delle fonti», p. 501.

sin el otro, impregnado de alteridad; y que la novela es «heteroglosia», cruce de muchos lenguajes. Lo mismo hubiera podido insinuarse que el texto de una obra literaria es heterotextual, penetrado de alteridad, de otras palabras que las propias. Escribe Kristeva: «Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. A la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'*intertextualité,* et le langage poétique se lit, au moins, comme *double*».[16] La palabra no es un «punto», algo fijo, un sentido dado, sino un «cruce de superficies textuales», un «diálogo de varias escrituras».[17] Este diálogo se entabla entre tres lenguajes: el del escritor, el del destinatario (esté fuera o dentro de la obra) y el del contexto cultural, actual o anterior. Así la palabra, que es doble, que es «una y otra» a la vez,[18] puede considerarse de modo horizontal o vertical: horizontalmente, la palabra pertenece a la par «au sujet de l'écriture et au destinataire»;[19] y verticalmente, al texto en cuestión y a otros anteriores o diferentes.

La palabra literaria pierde toda sustancialidad propia, estática o suficiente. La palabra se descosifica. Es más, el concepto de texto se torna también heterogéneo y dinámico. El texto ya no *es* algo, ni encierra ningún valor que esté ahí, ante el lector, menesteroso de percepción o de interpretación. Lo que el texto necesita es ser producido, ser elaborado, o mejor dicho, seguir siendo elaborado, puesto que desde un principio arrancaba de un diálogo: «Bakhtine est l'un des premiers à remplacer le découpage statique des textes par un modèle où la structure littéraire n'*est* pas, mais où elle s'élabore par rapport à une *autre structure*».[20] Nos encontramos, pues, ante la búsqueda de una teoría del texto, que en otros ensayos de Kristeva y sus contemporáneos lleva a la propuesta de más términos (como *géno-texte* y *phéno-texte*, orientados hacia el origen y la productividad respectivamente).[21] Así, de acuerdo en principio con cierto es-

16. «Le mot, le dialogue et le roman», en Kristeva, 1969, p. 146: «todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto. En el lugar de la noción de intersubjetividad se instala la de *intertextualidad*, y el lenguaje poético se lee, al menos, como *doble*».

17. *Ibid.*, p. 144.

18. *Ibid.*, p. 151.

19. *Ibid.*, p. 145.

20. *Ibid.*, p. 144: «Bajtin es uno de los primeros que reemplaza la subdivisión estática de los textos por un modelo en que la estructura literaria no *es*, sino en que se elabora en relación con *otra* estructura».

21. Véase Kristeva, 1969, «L'engendrement de la formule», pp. 278 ss.

píritu de Bajtin (la literatura como transgresión, cuestionamiento, Carnaval), lo que se ataca es la presencia en el texto de relaciones de autoridad, de toda interdicción en la dicción, de toda prohibición en la explicación. La semiótica de Kristeva —aquella Kristeva— rechaza el endiosamiento del signo. A lo largo de un proceso dinámico que va de 0 a 2, se advierte «que "l'interdit" (linguistique, psychique, social), c'est le 1 (Dieu, la loi, la définition)»,[22] y que la única práctica verbal capaz de triunfar sobre tal interdicción es el discurso poético.

Barthes, al recoger estas ideas, aclara de paso que el «intertexto» nada tiene que ver con la vieja noción de fuente o de influencia:

> Tout texte est un *intertexte*; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variable, sous des formes plus ou moins reconnaissables; les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. Passent dans le texte, redistribués en lui, des morceaux de codes, des formules, des modèles rythmiques, des fragments de langages sociaux, etc., car il y a toujours du langage avant le texte et autour de lui. L'intertextualité, condition de tout texte, quel qu'il soit, ne se réduit évidemment pas à un problème de sources ou d'influences; l'intertexte est un champ général de formules anonymes, dont l'origine est rarement répérable, de citations inconscientes ou automatiques, données sans guillemets.[23]

22. *Ibid.*, «Le mot ...», p. 155.

23. Barthes, «Texte (théorie du)», en *Encyclopaedia Universalis*, París, 1968, XV, p. 1.015 *c*: «todo texto es un *intertexto*; otros textos están presentes en él, a niveles variables, bajo formas más o menos reconocibles; los textos de la cultura anterior y los de la cultura envolvente; todo texto es un tejido nuevo de citas pretéritas. Pasan al texto, redistribuidos en él, trozos de códigos, fórmulas, modelos rítmicos, fragmentos de lenguas sociales, etc., pues siempre hay lenguaje antes del texto y en torno a él. La intertextualidad, condición de todo texto, sea el que fuere, no se reduce evidentemente a un problema de fuentes o de influencias; el intertexto es un campo general de fórmulas anónimas, cuyo origen se puede raras veces localizar, de citas inconscientes o automáticas, puestas entre comillas». Aprovecho gustoso la ocasión para confirmar la parsimonia con que se admiten en el presente libro las pretensiones totalizadoras de cierta teoría literaria. «Todo texto es un intertexto» trae a la memoria frases como «todas las palabras son metáforas» («all words are metaphors»), que formuló un finísimo crítico norteamericano en trance de descontruccionismo. ¿Es ineludible la querencia generalizadora, absolutista del pensamiento teórico? Es posible que sí. Pero que esté en guardia, la recorte y cuestione, quien dialoga con tal teórico desde la experiencia de la literatura misma. José Ferrater Mora recoge en *De la materia a la razón* (Madrid, 1979, p. 23) un artículo de C. Ulises Moulines («Por qué no soy materialista», *Crítica*, XI, n.° 26, 1977), que apunta que toda concepción monista del mundo,

Efectivamente, el beneficio para los comparatistas es considerable. Al hablar de intertexto, no hay la menor duda que queremos denotar algo que aparece en la obra, que está en ella, no un largo proceso genético en que interesaba ante todo un tránsito, un crecimiento, relegando a un segundo plano lo mismo el origen que el resultado. Nos esforzábamos los comparatistas por distinguir entre la influencia y un cierto X, desprovisto de ambigüedad; y ese X es lo que ahora se denomina intertexto. El concepto de influencia tendía a individualizar la obra literaria, pero sin eficacia alguna. La idea de intertexto rinde homenaje a la sociabilidad de la escritura literaria, cuya individualidad se cifra hasta cierto punto en el cruce particular de escrituras previas.

Surgen, sin embargo, otros problemas. Es notorio, en primer lugar, el carácter autoritario y monolítico de los pronunciamientos de Kristeva y Barthes. Si las teorías mejores se equivocan, por ser falibles y rectificables en el futuro, según explican los filósofos de la ciencia, las teorías absolutas han de equivocarse absolutamente. La construcción especulativa *ex principiis* se reconoce por el uso del giro «todo A es B», o «todo A consiste en B», como por ejemplo: «tout texte est un intertexte»; o «tout texte se construit comme mosaïque de citations». Este comentario mío lo inspira la intención que expresó Kristeva de sujetar la fuerza de una interdicción en el lenguaje literario, de un endiosamiento del signo. ¿Por qué entonces —cabe preguntar— el endiosamiento del lenguaje teórico? Acaso sea esto lo que sucede cuando una teoría, lejos de enfrentarse con la realidad, se enfrenta principalmente con otra teoría, o parte de ella, o se basa en ella.

La segunda dificultad, no ajena a la primera, es práctica y tal vez más seria. No sería sorprendente que la idea de intertextualidad se redujese de hecho a una concepción general del signo poético, a una teoría del texto, más que a un método para la investigación de

---

de ser verdadera, lo es vacuamente. «Si sostenemos que todo, o cualquier *x*, es *P*, deberemos proporcionar una característica no vacua de *P*. De lo contrario, decir que todo *x* es *P* no es decir nada, ya que *P* puede entenderse de cualquier manera.» Efectivamente, al afirmar que toda palabra es una metáfora, se hace difícil que ésta no quede vaciada de toda precisión informativa. Al afirmar que todo texto es un intertexto, la posibilidad de que este término admita omisiones o matizaciones, ausencias o presencias, no confundiéndose con todo texto, se vuelve remota. La teoría, evitando el terrorismo intelectual, puede, sí, abrirse a la diversidad de lo real. Hay que distinguir, en suma, entre teoría y terroría —permítaseme la palabreja.

las relaciones existentes entre distintos poemas, ensayos o novelas. Sería una puerta que nos abre el camino de la lectura, más que el camino mismo. Barthes, en el párrafo anteriormente copiado, habla del texto como tejido de citas. El fenómeno es bien conocido —Gil Polo, por ejemplo, en la *Diana enamorada* (1564), cita versos enteros de Garcilaso— y tiene la ventaja de ser fácilmente identificable. Pero es evidente que las alusiones de un texto a otro no son siempre tan explícitas; y sobre todo que lo aludido muchas veces no es una frase o un giro, una fórmula o un tópico, sino una estructura verbal, una forma poética o narrativa, o un paradigma genérico. La investigación de los intertextos ¿supone la primacía del hecho lingüístico? ¿De las microformas verbales? Ya vimos los límites de tal aproximación, con motivo de la Estilística (p. 246). Pero no, Barthes parece tener presentes más bien las convenciones anónimas y automatizadas: «un champ géneral de formules anonymes, dont l'origine est rarement repérable, de citations inconscientes et automatiques ...». De tal suerte nos circunscribimos a las convenciones y los lugares comunes, es decir, a un campo existente pero poco idóneo para la percepción de un fenómeno cuya relevancia es indiscutible en la literatura: la individualidad. Con ello el comparatismo adelantaría poco. Lo que deseábamos era ahuyentar la vaguedad y el número interminable de datos que caracterizaban los estudios de fuentes e influencias. Pero la vaguedad y la ilimitación vuelven a galope si la intertextualidad significa el anonimato y la generalidad. ¿Cómo limitar la cantidad de convenciones, fórmulas y lugares comunes que componen, aun en una sola época, el lenguaje de la literatura? No acabaríamos nunca —*es würde ins Grenzenlose gehen*—, como observaba Goethe.

El proyecto no carece de antecedentes —tan antiguos, tratándose de fórmulas y tópicos, como la Retórica misma. Tynyanov destacó el papel de lo que llamaba la «sin-función» de una obra, o sea aquella que la enlaza con diferentes series culturales. Northrop Frye, en un artículo famoso, «Literature as Context: Milton's *Lycidas*», donde muestra que la elegía de Milton encierra numerosos elementos convencionales de tipo pastoril, afirma: «every poem is inherently connected with other poems of its kind ...».[24] Verdad es que Frye se

24. N. Frye, 1959, p. 53. Véase al respecto J. Brandt Corstius, 1968, pp. 71 ss., 139 ss.

fija más en las premisas del género que en la densidad verbal del poema. El vocablo «contexto» no subraya con el mismo vigor que «intertexto» el entretejimiento del lenguaje del poeta con los lenguajes de otros.

Es otra vez Michael Riffaterre quien une con más equilibrio la teoría a la crítica de poesía. El capítulo séptimo de *La Production du texte* (París, 1979) examina la intertextualidad de los catorce sonetos que constituyen el *Songe* (1554) de Du Bellay. Estos sonetos, que cierran el ciclo de las *Antiquitez* y los *Regrets*, reiteran una estructura significativa del Petrarca (canzone 42): un objeto hermoso o admirable queda destruido ante los ojos del lector, ejemplificando la vanidad de todas las cosas. Analiza Riffaterre, con una exactitud que no cabe reproducir aquí, los códigos superpuestos del soneto VII del *Songe* de Du Bellay. El tema inmediato es un águila, aunque sólo aludida (vv. 1-4):

> Je vy l'Oiseau, qui le Soleil contemple,
> D'un foible vol au ciel s'avanturer,
> Et peu à peu ses ailes asseurer,
> Suivant encor le maternel exemple ...

Tras un vuelo majestuoso próximo al sol, el ave es reducida a fuego y finalmente polvo (vv. 12-14):

> Je vy son corps en poudre tout réduit,
> Et vy l'oiseau, qui la lumière fuit,
> Comme un vermet renaistre de sa cendre.

Para Riffaterre es ley general del discurso literario la *indirección semántica*: la obra no significa meramente lo que dice. Una primera lectura, de índole mimética, acepta lo que el texto representa y cierta ordenación estilística, condiciones básicas de la percepción uniforme por parte de los lectores. Una segunda etapa, semiótica, desmenuza el proceso más libre mediante el cual los hechos miméticos pasan a significar algo más, o algo distinto, de cuanto las palabras dicen. La relación vertical e intratextual que junta el significante y el significado cede el paso a una serie de relaciones horizontales e intertextuales con palabras y códigos culturales exteriores al soneto leído. Estos nexos intertextuales son múltiples: con los demás

sonetos del *Songe* y su lección conjunta de *omnia vanitas*; con el mito de Faetón (tan importante por cierto en la *Divina commedia*, donde va unido por contraste al ascenso no fallido del héroe hacia «il sole e le altre stelle»); con el Ave Fénix; con un soneto de Petrarca, que une los animales y la luz («Son animali al mode de si altera ...»); y con el «discurso romano» —el águila augusta— de los *Regrets* y *Antiquitez*: la grandeza y decadencia de Roma, etcétera.

A lo señalado por Riffaterre yo osaría añadir el «discurso narrativo» de los *Regrets*, historia de un exilio (ficticio) que es la inversión ante todo del de Ovidio (el poeta en Roma, ya no céntrica y triunfante sino periférica y corrompida, añora su Francia natal), pero que al final, rizando el rizo, desemboca en la desilusión del regreso (antítesis ahora del mito de Ulises) y hasta en la irónica admiración de la ciudad antes desestimada:

> Adieu donques, Dorat, je suis encor Romain ...

He aquí que Du Bellay se proclama romano, como Ovidio. Todo en él es sinuosidad, paradoja y juego formal. El esquema grandeza/decadencia no le satisface permanentemente, como tampoco el de exilio/retorno. Si los catorce sonetos del *Songe* aluden intertextualmente al *omnia vanitas* de Petrarca, el séptimo recoge una estructura cíclica. La vanidad de todas las cosas tiene una subespecie: la mutabilidad. La mutabilidad tiene también su subespecie, más paradójica: la inversión, que abre la perspectiva de un ciclo renovado —renacer del ave augusta que es como el nacer de una larva (*vermet*, cercano a *ver* y *vermine*):

> — Comme un vermet renaistre de sa cendre.

Riffaterre abre el compás considerablemente, pues su concepción de la intertextualidad encierra las palabras, las estructuras temáticas, las formas y los códigos culturales. Todos estos elementos exigen que el lector reescriba lo que se ha enunciado a medias, o lo que no se ha dicho, basándose en el vocablo «sobredeterminado», cargado de virtud simbólica, como en el caso de Faetón (sugerido por el águila):

> Celui-ci est en quelque sorte cité, puisqu'il nous est possible de le reconstituer par la pensée à partir du mot surdéterminé: ainsi, l'efficace de cette citation fantôme est due à la participation active du lecteur, à sa récriture du non-dit —c'est la pratique de l'intertextualité.[25]

Mas ¿es menester reescribir un símbolo tan sugestivo, tan comprensible? Para el lector se trata más bien de completar, de seguir sintiendo y pensando y asociando recuerdos, de seguir «escribiendo» en el sentido mental de la palabra: de hablar consigo mismo, engarzando citas, demarcando zonas intertextuales. Estamos en el dominio de lo tácito, de lo mudo, de la estilística del silencio. La frontera entre las cosas visibles y las imaginadas resulta harto borrosa.

Jonathan Culler, en un ensayo muy útil, procura enfrentarse con la ilimitación del campo de la intertextualidad. Los principales críticos comentados son Barthes, Kristeva, Jenny y Harold Bloom. (De las ideas de Bloom, que atañen sobre todo a la teoría de la historia, hablaremos aquí cuando le toque.) Reconoce Culler que nos hallamos ante una concepción general de las condiciones que gobiernan el discurso literario. Estas condiciones, al igual que las convenciones, tienen la propiedad de dejar atrás y transcender la clara conciencia de unos orígenes: «it is a part of the structure of discursive conventions to be cut off from origins».[26] ¿Cómo distinguir entre una simple alusión y un intertexto que es condición del sentido de una obra poética? Culler recurre a la noción de «presupuesto» (*presupposition*)[27] en Lingüística (Edward L. Keenan). El presupuesto lógico de una frase es aquel enunciado previo o tácito que hace posible que el enunciado segundo sea verdadero o falso. La frase «Adolfo ha dejado de mentir» supone el enunciado anterior: «Adolfo miente». Pues bien, en poesía es frecuente que una estructura semántica

25. M. Riffaterre, 1979, p. 121: «de éste, diríamos que se le cita, puesto que es posible reconstituirlo en el pensamiento desde la palabra sobredeterminada: así, la eficacia de esta cita fantasma se debe a la participación activa del lector, a su reescritura de lo no dicho —esta es la práctica de la intertextualidad».

26. J. Culler, 1981, p. 102: «es parte de la estructura de las convenciones discursivas la ruptura con los orígenes».

27. Ya Pascoli prefería la voz *presupposti* a *fonti*, según Croce, 1923, «La ricerca delle fonti», p. 501. Sobre la intertextualidad, véanse las notas anteriores (Kristeva, Barthes, Riffaterre, también Riffaterre, 1978, pp. 116-124, y «La trace de l'intertexte», *La Pensée*, octubre de 1980); Jenny, 1976, y el número especial de *Poétique* (1976), p. 27; H. Bloom, 1975; A. Compagnon, 1979; Genette, 1982, y C. Segre, 1982 *b*.

suponga unos presupuestos previos, que fundamentan un espacio intertextual cuyo conocimiento afecta decisivamente la lectura. Así, Culler cita el comienzo de «Bénédiction» de Baudelaire:

> Lorsque par un décret des puissances suprêmes
> Le Poète apparaît en ce monde ennuyé ...

Aparece el aburrimiento del Poeta como decreto o circunstancia o mito anteriormente existente, frente al cual Baudelaire definirá su propia actitud, como asimismo el lector. Este tipo de presupuesto supone lógicamente un pre-texto significativo. Culler lo diferencia del presupuesto pragmático, que asume un entorno objetivo («Abrió la puerta» implica la existencia de una habitación cerrada), como el de tantas novelas que empiezan más o menos *in medias res*. Nótese que muchos novelistas procuran esbozar desde las primeras frases el escenario de la acción. No así la poesía, que nos produce la sensación de surgir de la nada, del hueco de la página blanca, para ir poco a poco segregando su propia circunstancia. Emilio Alarcos Llorach ha destacado esta particularidad del texto poético, que no pospone las palabras a las cosas, sino las cosas a las palabras:

> Es decir, no hay *situación*. Ésta debe brotar del mismo poema. Parece, pues, que el propósito último de la poesía —en el fondo creación—, no es ni creación de lenguaje, ni creación de un ente objetivo llamado poema, sino más bien *creación y fijación de una situación*, única, irrepetible, pero evocable (precisamente gracias al poema).[28]

A este brotar progresivo del poema contribuyen sin duda los intertextos palpables, modestos, pero significativos, que procura delimitar Culler.

Reduciéndonos a éstos —dejando de lado las convenciones generales que son los medios y recursos comunes a toda una época—, parecen ser oportunas, pues, una serie de coordenadas que sirven para determinar los usos de la intertextualidad. Hay dos, a mi entender, que se imponen con fuerza. Tenemos presente, en primer lu-

28. E. Alarcos Llorach, 1976, «Poesía y estratos de la lengua», p. 249. La comunicación literaria «non è in situazione», dice asimismo M. Pagnini, 1980, p. 62; citado por E. Caramaschi, 1984, p. 14, n. 10.

gar, una línea cuyos dos extremos son la *alusión* y la *inclusión*. Cierto es que existen muchas posiciones intermedias. Pero en la práctica es obvia la diferencia entre la simple alusión o reminiscencia, que lleva implícita precisamente la anterioridad de lo recordado, o la exterioridad de lo aludido, y el acto de incluir en el tejido mismo del poema —de agregar a su superficie verbal, diré si se me apura— palabras o formas o estructuras temáticas ajenas. Este acto, por ser explícito, no es en absoluto desdeñable, antes bien manifiesta tangiblemente la apertura del lenguaje poético individual a una pluralidad de lenguajes —la heteroglosia tan cara a Bajtin. Pero hace falta también, en segundo término, distinguir entre los dos extremos de la *citación* y la *significación*. (Permítaseme que vacíe aquí el vocablo «citación» de toda substancia o función relevante.) El intertexto se limita a citar cuando su efecto exclusivo es horizontal, es decir, consiste en evocar autoridades o en establecer vínculos solidarios (o polémicos) con figuras y estilos pretéritos, sin intervenir decisivamente en la verticalidad semántica del poema. Su función en semejantes casos es más bien contextual. Hay alusiones significativas, de alta tensión simbólica, como las comentadas por Riffaterre con motivo del soneto de Du Bellay, e inclusiones, por otro lado, que son citaciones de alcance sobre todo contextual.

Decía T. S. Eliot que los poetas malos imitan y los buenos roban. Claro está que el hurto, admirativo o afectuoso, se efectúa en plena luz. Un poema de los últimos años de Pedro Salinas, «Confianza» (del libro del mismo nombre, 1954), comienza así:

Mientras haya
alguna ventana abierta,
ojos que vuelven del sueño,
otra mañana que empieza.

Mar con olas trajineras
—mientras haya—,
trajinantes de alegrías,
llevándolas y trayéndolas.

Lino para la hilandera,
árboles que se aventuran,
—mientras haya—
y viento para la selva.

Jazmín, clavel, azucena,
donde están, y donde no
en los nombres que lo mientan.

Llama la atención de inmediato el uso musical de «Mientras haya», *leitmotiv* repetido trece veces en un poema de dieciséis estrofas; como también el carácter cultural de no pocas de las cosas e imágenes enumeradas:

Mientras haya
quien entienda la hoja seca,
falsa elegía, preludio
distante a la primavera.

Bajo la batuta del *leitmotiv*, todo queda temporalizado; y lo sugerido al lector es que la curva del tiempo no es negativa, que el hoy está abierto al mañana, que el futuro traerá más vida. Digo lo sugerido pero no lo enunciado. *As long as there may be...* La oración subordinada en subjuntivo, «Mientras haya», no conduce a una oración principal —ni siquiera con las últimas estrofas:

Susurros de estrella a estrella
—mientras haya—,
Casiopea que pregunta
y Cisne que la contesta.

Tantas palabras que esperan,
invenciones, clareando
—mientras haya—,
amanecer de poema.

Mientras haya
lo que hubo ayer, lo que hay hoy,
lo que venga.

Mientras haya luz, música, lenguaje —los nombres de las constelaciones—, ¿qué hemos de pensar? ¿Confianza en la temporalidad? ¿Voluntad de consentir todo lo demás? ¿Aceptación de la propia muerte? Cien años atrás Bécquer había escrito (rima 39):

Mientras haya unos ojos que reflejen
los ojos que los miran;
mientras responda el labio suspirando
al labio que suspira;

mientras sentirse puedan en un beso
dos almas confundidas;
mientras exista una mujer hermosa,
¡habrá poesía!

No hace falta recordar estos versos del poeta romántico para percibir, ni comprender, ni sentir los de don Pedro. Para entenderlos desde luego no, puesto que la conclusión no es «habrá poesía». Y no sólo porque la penúltima estrofa de «Confianza» admite entre los seres hipotéticos, en clave de subjuntivo, «amanecer de poema»; sino porque no tenemos conclusión alguna; y queda conferido o relegado a la imaginación del lector aquello que habría de deducirse de la pervivencia de tales seres. Hay inclusión, sí, de una estructura sintáctica becqueriana, y de un adverbio temporal eje («mientras», que no «mientras haya»). Pero la significación del poema de Salinas no abraza en lo esencial componentes del de Bécquer. El intertexto es la utilización por un poeta de un recurso previamente empleado, que ha pasado a formar parte del repertorio de medios puestos a la disposición del escritor moderno. Y además la citación contextual es —como decíamos antes de ciertos temas tradicionales— signo de un agradecimiento, por parte del poeta desterrado, residente en América pero también en su lengua: gesto de solidaridad con la tradición poética española.

Hay otra rima de Bécquer (la n.º 67) que termina con estas palabras:

En donde esté un piedra solitaria
sin inscripción alguna,
donde habite el olvido,
allí estará mi tumba.

Recoge el penúltimo verso Luis Cernuda,[29] en el poema inaugural de *Donde habite el olvido* (1932-1933):

29. Debo esta indicación a un trabajo inédito de Daniel Fernández, «El rincón del olvido».

Donde habite el olvido,
En los vastos jardines sin aurora;
Donde yo sólo sea
Memoria de una piedra sepultada entre ortigas
Sobre la cual el viento escapa a sus insomnios.

Donde mi nombre deje
Al cuerpo que designa en brazos de los siglos,
Donde el deseo no exista.

En esa gran región donde el amor, ángel terrible,
No esconda como acero
En mi pecho su ala,
Sonriendo lleno de gracia aérea mientras crece el tormento.

Allá donde termine este afán que exige un dueño a imagen suya,
Sometiendo a otra vida su vida,
Sin más horizonte que otros ojos frente a frente.

Donde penas y dichas no sean más que nombres,
Cielo y tierra nativos en torno de un recuerdo;
Donde al fin quede libre sin saberlo yo mismo,
Disuelto en niebla, ausencia,
Ausencia leve como carne de niño.

Allá, allá lejos;
Donde habite el olvido.

Aquí también una oración inconclusa en subjuntivo deja al lector con la miel en los labios. *Where forgetting may dwell* ... Sólo que esta vez la conclusión ausente no es un vacío completo. Hay ausencia, sí, pero también presencia del intertexto procedente de Bécquer:

... allí estará mi tumba.

Hay no sólo inclusión, sino inclusión significativa. Es sin duda funcional, no contextual, el desafío del intertexto. Pero ¡mucho cuidado!: la inclusión significativa no nos da *un* sentido. Es más, el intertexto silencioso problematiza la lectura, complicándola, solicitando la intervención del lector, a quien se obliga a elegir, a decidir: donde habite *este* olvido —no el de Bécquer—, ¿estará o no estará la tumba del poeta? Lo cual equivale a sentir hasta qué punto Cernu-

da se aproxima al poeta romántico para luego, finalmente, distanciarse de él. Pues Bécquer sí distinguía entre la vida y la muerte, imaginando su tumba, anónima: solitaria ruptura con un existir vano —pero tumba al fin, colocada como tal en la ficción del poema. Nada más diferente del simbolismo atmosférico, difuso, abierto de Cernuda. Sí, al principio del poema parece indicarse una tumba: hay jardín, piedra sepultada, nombre sin cuerpo. Lo más cercano a la descripción de una tumba es «piedra sepultada». Pero esta piedra se encuentra en un ancho espacio, no jardín sino jardines, mundo irreal, dinámicamente inventado, que va poco a poco convirtiéndose en una visión simbólica. Adviértase que la inconclusión sintáctica es menos decisiva que en el poema de Salinas. El «mientras haya» de Salinas suponía un tiempo y un futuro, unos sucesos o sentimientos no dichos, que tocaba suplir. Pero el «donde» de Cernuda —siete veces repetido— no nos transporta a otro espacio que el designado por el poema, como quien dice: ahí. O mejor dicho: «allá, allá lejos». El poeta desea un lugar sin deseo, envés de la existencia, fotografía negativa del mundo, o tal vez positiva de una región de la experiencia donde no se optase por la vida o la muerte, sino se durase en la ausencia, la bruma, el sueño. Sueño de un mínimo vivir leve, sonámbulo, aéreo. De un mundo presidido por la omisión y habitado, más que nada, por el olvido. El primer verso del poema, que es también el último, dice lo esencial. Lo demás está ahí —como la tumba— por añadidura.

Acaso los estudiosos de la intertextualidad puedan trazar un día, como propone Laurent Jenny, su trayectoria histórica. Coordenadas análogas a las que bosquejé hace un momento, o mejor matizadas, podrían servir para caracterizar este o ese período. Sobresale el denso grado de intertextualidad que se halla, por ejemplo, en la Roma de Horacio y Virgilio, en la época de Du Bellay, o en la de Joyce. Una vez más se advierte lo mucho que el Renacimiento y el siglo XX tienen en común —éste sobre todo desde la primera guerra mundial: períodos más fecundos en dudas que en creencias, abrumados por la superabundancia de modelos.

Esta trayectoria ha de tomar en consideración la historia de los géneros y también la de la lectura. La confluencia de las dos es precisamente lo que Stephen Gilman ilumina en *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887* (Princeton, 1981). La reflexión de Gilman no se centra en el término de intertextualidad, que no

le hace falta (pero que menciona de paso),[30] sino en el de «coloquio» de novelistas —o «diálogo», o «doble diálogo». Pues bien, la condición fundamental de tal coloquio es la singular intensidad del acto de leer novelas durante el siglo XIX: la función constituyente de quien Thibaudet denominará *le liseur de romans*. Ese lector, ese leedor cuyas vivencias abarcan lo mismo la vida que la literatura, y la literatura que la historia, es el personaje que aparece y existe en las novelas mismas —don Quijote, Emma Bovary, Ana Ozores y Víctor Quintanar en *La Regenta* de Clarín, Maxi Rubín en *Fortunata y Jacinta* de Galdós, etcétera—; es Clarín lector de Balzac, Flaubert, Zola o Eça de Queirós; y Galdós lector de los mismos y de Clarín; y finalmente el lector corriente, que a muchos de éstos, según los casos, recuerda y compara. El gran novelista original proyecta nueva luz sobre los predecesores que le hicieron posible, no ya al interior de una «tradición» ilimitada, en que todo quepa (como pensaba T. S. Eliot), sino dentro de las dimensiones formales y temáticas que determinado grupo de relatos tienen en común. Si aquellos novelistas fueron más que nada ávidos lectores, como muestra Gilman, entonces la frontera entre lo vivido y lo leído es borrosa y hasta vana. Y se nos aparece como esencial esa conciencia —del personaje, del lector, del autor— que es indivisible de la lectura: «the Cervantine equation of consciousness with reading».[31] Todos ellos son sensibles a lo que Américo Castro llamaba la «incitación» de la literatura.[32] De tal suerte se abre un doble diálogo entre novelistas incitados. Primero, del autor consigo mismo, es decir, con sus obras previas. *Doña Perfecta* de Galdós reforma los esquemas —las réplicas al problema histórico nacional— de *La Fontana de Oro*, al igual que *La desheredada* supera a *Doña Perfecta*, para que *Fortunata y Jacinta* invierta luego las fórmulas de *La desheredada*.[33] Y un novelista responde a otro. *Doña Perfecta* a *Eugénie Grandet* y *Les paysans* de Balzac; *La desheredada*, a *L'Assommoir* de Zola; y *Fortunata* a varias obras más, como *Le Ventre de Paris*, que Gilman estudia detenidamente, sin soslayar por supuesto *La Regenta* de Clarín.

Los nexos que unen a estos relatos son de muy distinta índole; y no puede simplificarse su naturaleza. Nos hallamos ante puntos

30. S. Gilman, 1981, p. 521, n. 43.
31. *Ibid.*, p. 222.
32. *Ibid.*, p. 162.
33. Véanse *ibid.*, pp. 75, 134, etc.

situados en una línea trazada entre dos extremos: la gestación de la obra y la experiencia del lector. El sustrato genético de la intertextualidad es difícil de esquivar, en Gilman como en Riffaterre; y a ratos el crítico se ve en la obligación de trasladarse mentalmente al taller del escritor. Asimismo hay puntos, entre un extremo y otro, que no son sino la visible coincidencia, al margen de estímulos genéticos, de los procedimientos de un escritor con los de otro; por ejemplo la presencia en *La desheredada* y luego en *Fortunata* de dos usos de Zola, el monólogo narrado (o estilo indirecto libre) y la lengua coloquial de los «bajos fondos» de la ciudad.[34] Pero Gilman logra también destacar la función en ciertas escenas de Galdós de unas alusiones significativas a situaciones y personajes precisos de Zola y Clarín. El título del capítulo primero de *La desheredada*, «Final de otra novela», que retorna a la muerte de Rufete, alude irresistiblemente el delirio de Coupeau en *L'Assommoir* (como también a la muerte de Alonso Quijano). Y hay una escena de *Fortunata* (II, 4, 4) que es como un comentario paródico de aquel episodio de *La Regenta*, el de Rosa Carraspique (cap. XII), en que Fermín de Pas se porta tan criminalmente como su predecesor Carlos Herrera, que es el nombre asumido por Vautrin en *Splendeurs et misères des courtisanes*.[35]

Poco importa en semejantes ocasiones la distinción entre el intertexto que alude y el que incluye, siempre que arranquemos para empezar —y ello es decisivo— de la historia de la lectura y, concretamente, de las condiciones peculiares del moderno *liseur* o leedor de novelas, inmerso vivencialmente en los mundos que nos proporcionan los grandes creadores de ficciones narrativas, de Balzac a Proust. Estos mundos convergen y se entretocan y entreveran de diferentes modos, según los lectores, pero el proceso de convergencia es indudable e ineludible. El coloquio que entablan los escritores entre sí no es sino una fase de este proceso, que el lector abrirá en fases posteriores a una diversidad aún más amplia de mundos imaginados. El diálogo intertextual, en última instancia, se verifica y cumple plenamente en la conciencia que ofrece el espacio psíquico del lector.

34. Véase *ibid.*, pp. 97 ss.

35. Véase *ibid.*, pp. 114 ss., 176 ss. Escribía Amado Alonso, 1954, p. 383: «el poeta no repite; replica. Y es claro que sólo captaremos todo el sentido de la réplica si nos es conocida la incitación».

¿Qué lector, por muy desmemoriado que sea, no ha visto al trasluz de las páginas de una novela los gestos y las palabras de otra? Apuntaré brevemente, pues estos diálogos pueden ser extensos, lo sugestivo de los párrafos finales de la obra maestra de Eça de Queirós, *Os Maias* (1888). Dos amigos de toda la vida charlan, recapitulan, sacan conclusiones. Carlos Maia, el protagonista, y João da Ega pactan con la cómoda mediocridad, reconociendo con calma, sin amargura, *all passion spent*, sus respectivos fracasos. Dice Ega:

> —Falhámos a vida, menino!
> —Creio que sim... Mas todo o mundo mais ou menos a falha. Isto é, falha-se sempre na realidade aquella vida que se planeou com a imaginação.

El argumento y su desenlace quedan atrás, con sus romanticismos fallidos. Y es imposible no recordar el final de *L'Éducation sentimentale* (1869), que es todo recapitulación; y da cuenta, no poco convencionalmente, de lo que ha sido de los diversos personajes de la novela. Fréderic Moreau y su amigo Deslauriers, ex-románticos también, departen junto al fuego, rememorando sin angustia sus desilusiones:

> Et ils résumèrent leur vie.
> Ils l'avaient manquée tous les deux, celui qui avait rêvé l'amour, celui qui avait rêvé le pouvoir. Quelle en était la raison?
> —C'est peut-être le défaut de ligne droite, dit Fréderic.

Y buscan otras causas y disculpas. Al fin y al cabo, el mejor recuerdo es el del deseo juvenil que no se consumó, la visita al prostíbulo de *la Turque*, del que huyeron los dos adolescentes. Es la última palabra del libro:

> —C'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Frédéric.
> —Oui, peut-être bien? c'est là ce que nous avons eu de meilleur! dit Deslauriers.

No así Carlos Maia y Ega, los cuales convienen en una concepción de la existencia, una «theoria da vida», que es el fatalismo, la indiferencia, el disolverse en el universo: la tranquilidad de quien no busca, no apetece, *no se mueve*. Los dos amigos salen a la calle y he

aquí que ven la linterna del coche, del «americano», que necesitan, alejándose. Así termina la larga novela:

> E foi em Carlos e em João da Ega uma esperança, outro esforço:
> —Ainda o apanhamos!
> —Ainda o apanhamos!
> De novo a linterna deslisou e fugiu. Então, para apanhar o «americano», os dois amigos romperam a correr desesperadamente pela rampa de Santos e pelo Aterro, sob a primeira claridade do luar que subia.

Escena que desmiente y deja atrás tanto la anterior teoría de los dos amigos como el final de Flaubert, tan retrospectivo y coherente. Eça de Queirós, no satisfecho con una conclusión que concluye, con una forma que cierra, deja la puerta abierta a la contradicción, el tiempo, la imaginación del lector. En torno a los hombres, el mundo continúa, los coches pasan, la luna sale. ¿La vida, como la novela, no se acaba del todo? Es la pregunta que surge del diálogo —en la memoria del lector— entre las dos grandes novelas.

Las relaciones internacionales, en el campo literario, son muchas veces las que un escritor mantiene consigo mismo. La clase de diálogo que acabamos de ver —Eça de Queirós, maestro de la lengua portuguesa, era no ya un conocedor sino un amante de la francesa, que tenía muy vivida— supone con frecuencia varias lenguas, entre las cuales no existen en tales casos distancias infranqueables. Ese otro idioma que el poeta no domina como el propio, pero con el cual dialoga, que un día se incorporó al crecimiento de su espíritu, no implica el grado de exterioridad o de separación propio de la historia y del ámbito de los modernos estados nacionales. La *Littérature comparée* de fines del siglo XIX y principios del XX, asentada por una parte en el nacionalismo excluyente y centralizador, y por otra en el concepto romántico del alma o genio inconfundible de cada idioma, no atendió con suficiente simpatía a los fenómenos de *multilingüismo*, tan importantes a lo largo de toda la historia literaria de Occidente.

El multilingüismo más patente (reducido en ocasiones al bilingüismo) es el de aquellos escritores que de hecho se expresaron en más de un idioma, como Ramon Llull, que cultivó el catalán, el latín,

el árabe y el provenzal. Pero hay otro multilingüismo, el latente, característico de sociedades, ciudades o naciones enteras; así como del poeta, dramaturgo o narrador para quien el trato con más de una lengua fue el *humus* de su cultura —sea ésta un entorno dado o algo adquirido e individual— y la condición de su obra unilingüe. De tal suerte el fenómeno patente se nos aparece como signo visible del latente; y según las épocas y las sociedades, de las relaciones que hubo entre un escritor y el entorno, o mejor dicho, los entornos —diferentes círculos concéntricos— en que le tocó vivir y aprender. Cierto que quien se aventura a escribir en dos o tres idiomas se diferencia de quien no lo hace. Pero no por ello los conoce o siente mejor que quien se ciñe al suyo. Basta con leer o entender o cultivar asiduamente otra lengua, como condición constituyente. Pues es bien sabido que el «equilingüismo», o dominio idéntico de dos medios lingüísticos de comunicación, salvo excepciones, como Samuel Beckett, es rarísimo. Y es de notar que Beckett no es ante todo poeta.

El libro indispensable de Leonard Forster, *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature* (Cambridge, 1970), pasa revista a un número considerable de escritores y obras que fueron patentemente políglotas, desde los poemas bilingües de la Edad Media (en alemán y latín, del siglo XV, y las jarchas ibéricas) hasta los experimentales del Dadaísmo (como los escritos al alimón por Hans Arp y Tristan Tzara).[36] No se me oculta una posible objeción: que muchos de estos autores eran de segunda fila. En Yvan Goll, por ejemplo, poeta alemán y francés a la vez, acaso lo más interesante sea precisamente su división interior, su desarraigo, su angustia de exiliado perpetuo, que el ciclo lírico *Jean sans Terre* (1936) manifiesta plenamente; así como lo que Eva Kushner llama «l'ubiquité de sa souffrance»:[37]

> Est-ce mon coeur qui tonne?
> Est-ce mon pouls qui bat?
> J'ai mal à Barcelone!
> J'ai mal à Guernica! [38]

36. Véase L. Forster, 1970, p. 83. (El poema es «Balsam cartouche».) La vanguardia de los años veinte fue con frecuencia bilingüe: Juan Larrea, Vicente Huidobro, etc. Con anterioridad recordamos el juego surrealista del *cadavre exquis*; y *Renga* de Octavio Paz. Sobre el Dadaísmo multilingüe —o neológico—, véase G. Steiner, 1975, pp. 192 ss.

37. E. Kushner, 1966, I, p. 583.

38. Cit. en *ibid.*, p. 583.

Pero ¿y Milton, Stefan George, Rilke? Milton, agilísimo artífice, que escribe también en latín y griego, publica cuatro sonetos y una *canzone* en italiano que Carducci elogiará. De no haberlos compuesto, la fama y el mérito de Milton serían los mismos. Nos encontramos principalmente ante un indicio del sistema literario con el cual trabajó y de su concepción del lenguaje como conjunto de convenciones y recursos, muy propia del arte barroco, según resume Forster: «There is no mystique [for Milton] about languages; they are simply media in which a poet can work —and can be expected to work».[39] Asimismo es escasa la producción multilingüe de Stefan George; sólo quedan unos pocos poemas en francés y en inglés. Pero el indicio es sumamente revelador: de su descontento con la situación de la literatura germana; de su amor a la tradición latina de la Alemania occidental, que le mueve a elaborar una curiosa «lingua romana», bastante próxima a la castellana:

La sera vola circa me con alas taciturnas ...[40]

Elaboración possimbolista, en el fondo, de un lenguaje poético sumamente personal, muy lejos de los *mots de la tribu*.

Rilke, eso sí, compone versos exquisitos en francés durante sus años de vejez en el Valais, cuando, rodeado de una lengua largo tiempo conocida, se vuelve hacia ella y le aplica con naturalidad algunos de sus procedimientos predilectos (como la puesta en relieve de la palabra sencilla o la preposición):[41]

Le pain naïf, l'outil de tous les jours,
l'intimité des choses familières,
qui n'est capable de les laisser pour
un peu de vide où l'envie prospère?

O en los sonetos escritos, con toda soltura, en honor de la palabra *verger*, «vergel»:

Pauvre poète qui doit élire
pour dire tout ce que ce nom comprend,

39. Cit. en Forster, p. 66.
40. Cit. en *ibid.*, p. 56.
41. Véase *ibid.*, p. 65.

> un à-peu-près trop vague qui chavire,
> ou pire: la clôture qui défend.[42]

Principalmente en el caso de George, como en el de Joyce y el de Ezra Pound —pienso en esos extraordinarios andamiajes políglotas, *Finnegans Wake* y los *Cantos*—, el multilingüismo de este siglo descubre unas actitudes herméticas, possimbolistas o modernistas ante la problemática del lenguaje en general.

Problemática que George Steiner acentúa y examina, con su vigor y talento habituales, en *Extra-territorial* (Nueva York, 1971). Según él Heine fue uno de los primeros «dualistas» modernos, tan diferentes de los humanistas bilingües del Renacimiento, como Petrarca, cuya obra descansa toda en una segura, confiada veneración del lenguaje. La novela realista del siglo XIX —Henry James— partía de la adecuación de la actividad verbal a la realidad. El escritor se hallaba arraigado en una lengua natal, punto menos que indivisible de su ser y su destino de escritor. Con las primeras décadas de nuestro siglo la inquietud frente a la palabra, a la que ya aludí con motivo de Rilke y Joyce, y de las aspiraciones de los simbolistas, culmina en una crisis del lenguaje, especialmente visible en Centroeuropa: Hugo von Hofmannsthal, *Der Schwierige* y la famosa «Carta» a Lord Chandos (1902); Karl Kraus, Fritz Mauthner (*Beiträge zu einer Kritik der Sprache*, 1901); la filosofía según Wittgenstein, que es una crítica del lenguaje; los silencios, el fragmentarismo, la parsimonia antiliteraria de Kafka. Son tres los escritores que, en fin de cuentas, Steiner destaca: Beckett, ese elocuente escéptico de la palabra, Borges (creo que desacertadamente: la difusión internacional de su obra no se debe a ningún multilingüismo en potencia, ni a malestar verbal alguno, sino a la fuerza de su imaginación) y Nabokov, cuyos extraños modos lingüísticos pedirían nuevas investigaciones:

> They would clarify not only his own prodigious talent, but such larger questions as the conditions of multilingual imagining, of internalized translation, of the possible existence of a private mixed idiom «beneath», «coming before» the localization of different languages in the articulate brain.[43]

42. Cit. en *ibid.*, pp. 66-67 («Souvenirs de Muzot, I»).
43. G. Steiner, 1971, p. 10: «aclararían no sólo su propio y prodigioso talento,

Es oportuno al respecto el concepto de traducción interior, o interiorizada —«internalized translation»—, que Steiner ha aplicado también a Paul Celan.

Se impone una vez más una perspectiva histórica; pero que no sea homogeneizadora. El multilingüismo y el escepticismo ante las posibilidades del lenguaje no se dan por fuerza la mano. No es el caso de Nabokov, que fue un escritor —por lo que toca al ejercicio de la escritura— prolífico, exuberante, feliz. La conciencia de los límites de la palabra se ha dado una y otra vez en el pasado —baste con recordar a los cínicos griegos, algunos de los cuales eligieron expresarse por medio de signos; a los místicos de la Edad Media y el siglo XVI español; o al fragmentarismo romántico. A fines del XVIII y durante el XIX culmina el sentimiento de lealtad al idioma materno, que inspiró aquel reproche dirigido por Schiller a quienes se entregaban a cualquier lengua (sin excluir el dictado de la propia): «Porque un verso te sale bien en una lengua culta, / que compone y piensa por ti, piensas ya ser poeta»:

Weil ein Vers dir gelingt in einer gebildten Sprache.
Die für dich dichtet und denkt, glaubst du schon Dichter zu sein.[44]

Turgueniev (a quien acosarían sus amigos franceses, me imagino, preguntándole algo como «mais pourquoi n'écrivez-vous pas en français, Monsieur Turgueniev?») opinó en más de una carta que era una canallada no escribir en la propia lengua.[45] Y sin embargo el multilingüismo es un aspecto importante del siglo XIX. M. P. Alekséiev subraya que la poliglotía era corriente en Rusia en el Setecientos y el Ochocientos, como también los escritores bilingües: en francés de Kantemir a Tiutchev, en alemán de Hemnitzer a A. Tolstoi. (Concluyen los lingüistas soviéticos que el bilingüismo será una necesidad ineluctable de las sociedades futuras.)[46] Pues hay no sólo individuos sino territorios y estados multinacionales: «on oublie qu'il y eut des

sino otras cuestiones más amplias como las condiciones del imaginar multilingüe, de la traducción interiorizada, de la posible existencia de un mezclado idioma privado "debajo", "antes de" la localización de diferentes lenguas en el cerebro expresivo».

44. Cit. en Forster, p. 29.
45. Véase M. P. Alekséiev, 1974, p. 39.
46. Véase Alekséiev, p. 40.

époques entières où il n'était pas naturel de s'exprimer par écrit dans la langue maternelle».[47]

Esa observación es básica. El multilingüismo es en incontables lugares y tiempos lo que caracteriza a una sociedad y por lo tanto condiciona la relación del escritor con ella. Es circunstancia que existe también en los pueblos primitivos, como entre los aborígenes de Australia, que solían saber dos o tres lenguas o dialectos.[48] Pero adviene la escritura, que efectúa un tajo y exige una selección. Piénsese en la Roma de Epicteto y Marco Aurelio, filósofos en griego, y en sus primeras iglesias cristianas, cuya liturgia se desarrollaba en griego; en san Pablo, criado en una ciudad fuertemente helenizada, Tarso, pero que hablaría arameo con sus padres; en la ciudad de Luciano, que Bajtin gustaba de recordar: Samosata, intersección de lenguas y culturas, cruzada por idiomas de Mesopotamia, Persia, hasta de la India: sus habitantes eran sirios que hablaban arameo, pero las clases educadas escribían en griego y la administración era romana;[49] y piénsese hoy en Bélgica, Luxemburgo y desde luego Suiza, de cuya literatura, de enigmáticas y móviles fronteras, François Jost dice: «au lieu d'être une et indivisible, la littérature [suisse] est une et diverse».[50] En España, desde los siglos X y XI, es donde por primera vez florece, con espléndido brillo, una poesía secular hebrea. Y al parecer ello se debió a aquellos momentos, axiales en la historia de Sefarad, en que convivieron, rivalizaron y se afectaron mutuamente árabes, cristianos y judíos. ¿Cómo entender de otra manera a Yehuda ha-Leví, que era de Tudela (villa multilingüe a la sazón), y a Shelomó Ibn Gabirol, que era de Málaga? Ibn Gabirol compuso en árabe su *Reparación de las cualidades del alma* (1045), fue famoso en su tiempo por un tratado neoplatónico árabe que se tradujo al latín con el título *Fons vitae*; y, al margen de su poesía hebrea —amorosa, religiosa, satírica— escribió en arameo.[51]

Dejo a los especialistas, es decir a los sociolingüistas, el cuidado de distinguir entre los diferentes tipos de interrelaciones entre idiomas, dialectos o niveles lingüísticos dentro de una misma sociedad

47. *Ibid.*, p. 37.
48. Véase C. y R. Berndt, 1982, p. 41.
49. Véase Bajtin, 1981, p. 64.
50. F. Jost, «Y a-t-il une littérature suisse?», en *Proceedings III*, p. 301.
51. Véase Dan Pagis, prefacio a S. Ibn Gabirol, *Poesía secular*, trad. E. Romero, Madrid, 1978, pp. XXIV, XXVI. Y téngase en cuenta la valiosa poesía bilingüe de ciertos escritores chicanos de hoy (Tino Villanueva).

—«lenguas en contacto», según el título del conocido estudio de Uriel Weinreich (*Languages in Contact*, La Haya, 1963). Es corriente el que a diferentes clases sociales o zonas intrarregionales, correspondan desiguales grados de prestigio, cultura o funcionalidad. En Rusia, como nos enseñó Tolstoi, la aristocracia del siglo XIX se preciaba de hablar francés.[52] Pero la diglosía es propia sobre todo de aquellos países donde el habla del pueblo queda sojuzgada y devaluada por otra lengua dominante; así a principios del XVIII en Bohemia, donde quienes se expresaban en checo eran los pecheros y en Praga llegó a hacerse elegante el hablar checo con acento alemán.[53] Igualmente característica es la coincidencia de dos géneros o niveles de una misma lengua o familia de lenguas, como en Suiza las dos versiones del alemán; o el idioma clásico y el dialectal en los países árabes. A veces es el transcurso del tiempo histórico lo que distancia la lengua escrita de la hablada, haciendo necesaria durante el siglo XIX —auge del renacer de las nacionalidades europeas— la difícil búsqueda de ajustes, medias tintas y otras soluciones; por ejemplo para la literatura neohelénica, que no contenta con la *Katharévousa* —componenda purista— de fines del XVIII y principios del XIX, conocerá el idioma híbrido de un Andréas Kálvos, la iniciativa de Kostis Palamas, el desarrollo del demótico y también la peculiaridad estilística de Cavafis, tan distinto de sus predecesores.[54] Repito que me veo obligado a simplificar un asunto que exige la diligencia de comparatistas formados como lingüistas. Pero me parece por lo pronto que estas variadas coyunturas tienen bastantes rasgos en común: el que alguien viva intelectualmente en otra lengua que la suya más familiar, la porosidad de un idioma rodeado de otros, la función de la alteridad o «heteroglosia» en que tanto insistió Bajtin. El caso de Cavafis trae a la memoria el prurito possimbolista de elaborar una nueva lengua poética, al que me referí poco tiempo atrás a propósito de Stefan George; y recordando a quienes se esforzaron en este siglo o a fines del anterior por infundir nueva vida a lenguas marginadas

52. Y, acaso en grado menor, en otras capitales europeas; véanse las cartas enviadas en 1808 desde Viena por J. C. L. Simonde de Sismondi, *Un viaggio d'altri tempi*, Pescia, 1983, p. 72: «le Français est la langue universelle de la société, mais nullement celle du Peuple ...». En Finlandia el sueco fue la lengua oficial, o dominante, hasta el siglo XVIII; véase K. Laitinen, 1983.

53. Véase O. Rádl en L. I. Strakhovsky, *A Handbook of Slavic Studies*, Cambridge, Mass., 1949, p. 491.

54. Véase Kimon Friar, 1973.

—como en Galicia Eduardo Pondal y Ramón Otero Pedrayo,[55] o en Escocia Hugh MacDiarmid—, puede pensarse que el desafío que afrontaron resultó ser un estímulo literario —más concretamente: verbal y formal— eficaz e importante. Son evidentes las analogías con el surgimiento de las literaturas francesa, española y alemana durante los siglos XVI y XVII.

Frente a tal complejo de problemas, los estudiosos de la Europa occidental tendremos que realizar el mismo esfuerzo que encarecía más arriba con motivo de los géneros: estudiar las literaturas de la Europa oriental. Allí, especialmente en los Balcanes, son numerosos los enclaves (*Sprachinseln*) étnico-lingüísticos, acerca de los cuales Weinreich subraya dos cosas: el influjo decisivo de las divisiones confesionales (los enclaves germánicos suelen ser luteranos); y el vigor en tales situaciones del sentimiento de lealtad lingüística (*linguistic allegiance*), al igual que en las zonas fronterizas de los grandes estados.[56] En Bukovina, que está en Rumanía, nacieron Paul Celan y el fino poeta israelí Dan Pagis. Salta a la vista el número considerable de escritores multilingües que florecieron durante los siglos XVI y XVII en las regiones de lengua croata, que, como Bobaljević-Mišetić, de fines del XVI, cultivaban no sólo el latín y su propio idioma sino el italiano: poetas trilingües de Dubrovnik (Ragusa; Venecia domina en Dalmacia de 1409 a 1797, pero Ragusa se mantiene poco menos que autónoma), de la isla de Hvar, de Split. Marko Marulić (1450-1524), que nació en Split y estudió en Padua, compone obras didácticas e históricas (*De institutione bene beateque vivendi*, 1506), es poeta en latín y autor en croata de la epopeya *Judita*, que será el primer libro impreso en esta lengua (Venecia, 1521).[57] Advertimos dos circunstancias: la persistencia del latín como instrumento vivo de cultura; y la función mediadora de ciertas ciudades del Sur o Cen-

55. Si Rosalía de Castro con anterioridad empleaba muchos castellanismos y Manuel Curros Enríquez en lo esencial la lengua hablada, Pondal la enriquece y ennoblece; si bien los cancioneros galaicoportugueses de la Edad Media no se recuperan hasta los años veinte de este siglo; véase R. Carballo Calero, *Historia da literatura galega contemporánea*, Vigo, 1975², Téngase en cuenta que casi *todos* los escritores gallegos —como casi *todos* los catalanes— han tenido que escribir también en castellano, siendo de hecho bilingües: «nun país bilingüe, é cáseque imposíbel non escribir nada na lingua oficial» (Carballo Calero, p. 749).

56. Véanse U. Weinreich, 1963, 1965; y V. Vildomec, 1963.

57. Véase H. Birnbaum, 1974, pp. 341 ss.; y V. Vratović, «Croatian Latinity in the Context of Croatian and European Literature», en M. Beker, 1981.

tro de Europa, como las italianas para Croacia: Venecia, Padua, Siena (donde estudia Marin Držić, el gran dramaturgo ragusano).

Otro tanto podría decirse de los escritores de Hungría, donde el latín conoció extraordinario cultivo; y que se vinculó a lo largo de los siglos con diferentes centros de cultura: Florencia en la época de Matías Corvino (siglo XV), Venecia y Padua durante el siglo XVI, con Cracovia también y, a fines de siglo, Wittemberg; Holanda e Inglaterra para el protestantismo del XVII; y Viena para el Siglo de las Luces. Cuando cunde el erasmismo, durante la primera mitad del XVI, «Cracovie est la ville natale du livre hongrois, de l'impression en langue hongroise».[58] Pero a fines del XVIII y principios del XIX es por mediación del alemán que los lectores húngaros se familiarizan con las obras de los países vecinos, como la poesía servia.[59] Anteriormente sobresalían las traducciones latinas, de por ejemplo el *Reloj de príncipes* de Guevara y el *Télémaque* de Fénelon. Claro está que los escritores magiares multilingües fueron legión; si bien conviene distinguir entre el multilingüismo explícito y el latente. Bálint Balassi, el gran poeta renacentista, que recordábamos antes a propósito de la tragicomedia pastoril, dominaba el italiano, el alemán, el croata, el checo, el polaco, el rumano y el turco; traducía o adaptaba textos de varias de estas lenguas, como el turco y el italiano; pero no escribía más que en húngaro. Más adelante habría que mencionar a Francisco Rákóczi (Ferencz II, príncipe de Transilvania, 1675-1735), que escribía en húngaro, francés y latín; al escritor dieciochesco Mihály Csokonai Vitéz (1773-1805), destacado poeta en su lengua natal, pero que no poco debería a la facilidad con que traducía del griego, del latín, del castellano y del francés; y a principios del siglo XIX a Mihály Vitkovics (1778-1829), abogado en Pest, hijo de padres de origen servio, que cultivó ambas lenguas y hasta puso de moda cierto estilo de poesía magiar a semejanza de las canciones servias. ¿Cómo y de qué modos no se interpenetrarían mutuamente estos variados planos —conocimiento de lenguas, traducción, creación poética— de aptitud multilingüe? Creo que esas clarificaciones nos ayudarían muy probablemente a entender mejor a los escritores de Irlanda, del País

58. Waldapfel, 1968, p. 19.

59. Véase L. Sziklay, «Rôle de Pest-Buda dans la formation des littératures est-européenes», en Sötér y Süpek, 1964, p. 330. Viena y Praga son desde 1895 las ciudades-intermediarias para Croacia; véase A. Flaker, 1976.

de Gales, de Suiza; y también de Cataluña, lo mismo en catalán que en castellano.

Conviene recordar aquí a otro poeta de Hungría, o mejor dicho de Croacia, Miklós Zrínyi (1620-1664), capitán general de Croacia bajo el dominio húngaro, conocido sobre todo por la epopeya «El cerco de Sziget» (*Szigeti veszedelem*, 1646). Su familia, de origen dálmata, instalada en el castillo Zrin de Croacia desde el siglo XIV, tiene intervenciones importantes en la política magiar de los siglos XVI (el sitio de Sziget precisamente, de 1566) y XVII. Un eminente especialista, Tibor Klaniczay, escribe al respecto:

> Da quei tempi i Zrinyi sono ungheresi e croati, a seconda su quale parte vivono del latifondio familiare, all'ungherese oppure a quella croata ... Mentre Niccolò Zrinyi scrisse le sue opere letterarie in lingua ungherese, suo fratello minore, Pietro, divenne poeta croato. Niccolò però compose sotto l'influenza di opere e canti eroici croati la sua grande epopea ungherese, l'*Obsidio Sigetiana*. Pietro invece tradusse in lingua croata i poemi ungheresi del fratello.[60]

Además Miklós Zrínyi —el hermano mayor y poeta épico— se interesó por la literatura «de razón de estado», inspirada por Maquiavelo. Tradujo la versión italiana del *Tácito español* de Baltasar Álamos de Barrientos, publicada en Venecia, y escribió un «Capitán virtuoso» (*Vitéz hadnagy*, c. 1650) que, como la epopeya en verso, revela al parecer influencias extranjeras sobre los esquemas o moldes del libro, pero no sobre el uso de la lengua, en la que no interfieren elementos eslavos.[61]

Zrínyi, como Balassi, fue un multilingüe latente a la hora de ser poeta, de producir su propia obra literaria —unilingüe a pesar del bilingüismo del entorno que le rodeaba; y que hizo posible que su hermano Péter siguiera otro camino. Es importante distinguir entre aquellos escritores cuyo multilingüismo —efectivo o no— es un des-

60. T. Klaniczay, 1967 *b*, p. 265: «desde aquellos tiempos los Zrinyi son húngaros y croatas, según la parte del latifundio familiar en que vivían, en la húngara o bien en la croata ... Mientras Nicolás Zrinyi escribió sus obras literarias en lengua húngara, su hermano menor, Pedro, se hizo poeta croata. Nicolás sin embargo compuso bajo la influencia de obras y cantos heroicos croatas su gran epopeya húngara, el *Sitio de Siget*. Pedro a su vez tradujo en lengua croata los poemas húngaros de su hermano».

61. Véase *ibid*., y del mismo autor, «Un machiavellista ungherese: Miklós Zrinyi», en Horányi y Klaniczay, 1967, pp. 185-199.

tino personal, resultado de los avatares de su singular biografía, como Joseph Conrad, y quienes responden a las peculiaridades del entorno social y del momento histórico en que les ha tocado vivir. Entre estas circunstancias, de por sí políglotas, existen grandes diferencias, espaciales y temporales, cuyo conocimiento exacto debería anteceder y preparar toda evaluación crítica de un escritor bilingüe. Téngase en cuenta, por ejemplo, el caso de una comunidad en que una lengua se habla en la calle, los oficios o las familias, una segunda lengua en las cancillerías, las escuelas y las instituciones de la Iglesia —el latín—, y otra tercera, no hablada ahí sino en otros sitios, es utilizada convencionalmente por cierto género de literatura. Este modelo se aproxima bastante a la situación de los trovadores catalanes que escribieron en provenzal del siglo XII al XIV. Para ellos, según comentan Josep Nadal y Modest Prats, el ejercicio de una lengua aprendida (como los procedimientos técnicos de composición poética —de ahí que los autores de los primeros tratados de versificación provenzal no fueran occitanos, como Raimon Vidal de Besalú y también Jofre de Foixà—) significaba el cultivo de un arte ejemplar y el desafío de la dificultad:

> No ens ha d'estranyar pas que ... els trobadors «italians» i catalans adoptessin ... una llengua que els era estranya, fet, a més, al qual ja estaben avesats tenint en compte l'ús històric del llatí com a llengua literària. Aquesta llengua que no els era pròpia —el provençal— gaudia de totes aquelles característiques que permetien de considerar-la una *art*, una llengua artificial, distinta del llatí, però, com aquest, estable en el temps i en l'espai.[62]

Pero esta situación (que parece anticipar, salvando las distancias, el multilingüismo moderno de un Pound o un George) cambia si mudamos de lugar, dentro del ámbito de la misma lengua, pasando a las Baleares, donde se forma el creador de la prosa catalana, Ramon Llull. Llull nace en Mallorca entre 1232 y 1235, es decir poco después de la conquista de la isla (1229), pudiendo crecer en relación «directa y viva»[63] con los árabes que allí seguían. (La arabización y experiencia semítica de buena parte de los países catalanes medievales fue análoga a las de los demás pueblos ibéricos. Menorca fue recon-

62. J. M. Nadal y M. Prats, 1982, I, p. 196.
63. *Ibid.*, p. 315.

quistada más tarde que Sevilla.)[64] Si Llull escribe y piensa sobre todo en catalán,[65] pero también en latín y árabe para dirigirse a determinados lectores, los versos provenzales que compone en su juventud no se deben enteramente a un afán poético-formal, sino también al hecho de que los reyes de Mallorca disfrutaban de la baronía de Montpellier y que en ambas cortes se hablaría —según sospecha Martín de Riquer— lo mismo el catalán de Mallorca que el languedociano de Montpellier, donde por lo demás Llull residió repetidas veces.[66] Aquel mundillo cortesano sería, hasta cierto punto, bilingüe.

Bilingües o multilingües fueron sin disputa, en tiempos antiguos o modernos, numerosos entornos urbanos, en cuya existencia no hace falta insistir aquí —la Vilna en que creció y estudió Czeslaw Milosz, la Alejandría de Cavafis, la Praga de Kafka, o aquel Estrasburgo demasiado neoclásico que en 1770 decepcionó un poco al joven Goethe. He dado en capítulo anterior (p. 69) algunos ejemplos de *intermédiaire*, que es una de las figuras tradicionales del comparatismo. Pues bien, es evidente que en muchas ocasiones el intermediario es la ciudad multilingüe. Ya hablamos, mirando hacia el este, de Venecia y Viena. En Budapest misma —mejor dicho, en Buda y Pest, aún no unidas— el húngaro no fue lengua oficial hasta 1844. Durante los tres primeros decenios del siglo el ambiente de la ciudad había sido notoriamente políglota. Hemos evocado ya a Ján Kollár, poeta eslovaco que abogó por el paneslavismo, y a Mihály Vitkovics, escritor bilingüe, en cuya casa se reunían intelectuales de muy diversos orígenes. Residían en esa capital, junto a magiares y austríacos, numerosos servios, griegos, eslovacos, rumanos y ucranios, que publicaban ahí sus libros y revistas.[67] No es de extrañar que a fines de siglo fuera un húngaro, Hugo Meltzl, quien publicara la primera revista europea de Literatura Comparada, *Acta Comparationis Litterarum Universarum* (1877-1888).

Frente al género de circunstancias sociohistóricas que vengo bosquejando, el comparatismo tendría que precisar una tipología de res-

64. Sevilla es reconquistada en 1248; Menorca no acaba de serlo hasta 1287. Entre 1200 y 1260 Gerona es un centro activísimo de pensamiento judío: Juda ben Yaqar, Ezra Ben Salomon, Azriel, Jacob ben Shehet y otros cabalistas. Etcétera.

65. Según J. Rubió i Balaguer, cit. por Nadal y Prats, p. 312.

66. Véase Martín de Riquer, 1964, I, pp. 219, 235, 329.

67. Véase L. Sziklay (nota 59), pp. 342 ss. Una cultura nacional también puede servir de intermediaria, como Italia entre Alemania y España; véase F. Meregalli, 1978.

puestas individuales. Aquí no puedo sino limitarme, antes de dar fin al presente subcapítulo, a mencionar unos pocos ejemplos. Si una cultura no sólo domina sino humilla y anonada a otra, son excepcionales las figuras de quienes se aferran tenazmente a su idioma; como en América Latina Wallparrimachi (1793-1814), muerto tan joven, que no escribió más que en quechua, pero cuyos poemas pervivieron confundidos con el folklore.[68] Es acaso comparable, hasta cierto punto, un solitario escritor celta como Jean Pierre Calloc'h (1888-1917), poeta bretón, nacido en la isla de Groux, autor de *À genoux* (*An er deulin*, 1921), donde hay un lay que dice:

Se acerca con prisa, el último día de nuestra carne perecedera, el día del [Gran Juicio,
El día de la muerte de las naciones ...
Nuestros bardos cantan «la otra Bretaña», pero bien saben que no hay
Paraíso alguno para las naciones ...[69]

O bien cabe cultivar la lengua aprendida, preponderante y ajena, a sabiendas de que lo es, como el Inca Garcilaso de la Vega. Enrique Pupo-Walker ha destacado agudamente el uso en los *Comentarios reales* (1609-1616) de cuentos intercalados, mitos incaicos, materias mixtas: mestizaje poético análogo al del autor, nacido en el Cuzco ocho años después de la conquista. Su madre era sobrina de Huayna Cápac, cuyas palabras recuerda así:

> Esta larga relación del origen de sus reyes me dio aquel inca, tío de mi madre, a quien yo se la pedí; la cual yo he procurado traducir fielmente de mi lengua materna, que es la del Inca, en ajena, que es la castellana, aunque no la he escrito con la majestad de palabras que el Inca habló, ni con toda la significación que las de aquel lenguaje tienen, que por ser tan significativo pudiera haberse extendido mucho más de lo que se ha hecho; antes la he acortado, quitando algunas cosas que pudieran hacerla odiosa.[70]

68. Véase J. Lara, 1947, p. 137.
69. Jean-Pierre Callach'h, *À genoux*, París, 1921, pp. 20-21 (versión francesa de P. Mocaër): «il approche avec hâte, le dernier jour de notre chair périssable, le jour du Grand Jugement, / Le jour de la mort des nations ... / Nos bardes chantent "l'autre Bretagne", mais ils savent bien qu'il n'y a / Aucun paradis pour les nations ...».
70. Cit. en E. Pupo-Walker, 1982, p. 166.

Ya apuntamos que el dominar por igual dos lenguas, o equilingüismo, es condición sumamente rara. El escritor patentemente políglota no será equilingüe ni equipoético. Son interesantes al respecto los comentarios de Leonard Forster acerca de la obra del poeta renacentista neerlandés Jan van der Noot, que publica dos colecciones bilingües (*Lofsangh van Brabandt*, 1580, y *Cort Begrijp van de XII Boecken Olympiados*, 1579), con versiones neerlandesas de los textos franceses *vis-à-vis*. En francés Van der Noot no pasa de ser un discreto imitador de Ronsard; pero cuando emplea el neerlandés para decir las mismas cosas —pues al parecer se autotraduce—, el resultado es de calidad superior; y no sólo por tratarse de su idioma nativo (Van der Noot era natural de Amberes) sino por la obligación en que se veía de forjarse un instrumento poético nuevo.[71] La comparación es más difícil si el poeta bilingüe, en vez de autotraducirse, escribe composiciones diferentes. Entonces no es sorprendente que se note un *décalage* histórico, por cuanto el autor pertenece en una lengua a un devenir temporal que no coincide con el de otra. Así, Milton en italiano es un poeta de fines del XVI (o sea, desconocía a Marino).[72] Mas no es siempre el propio idioma el medio mejor de enlace con la contemporaneidad. La poesía magiar del siglo XV es aún medieval; pero Janus Pannonius, obispo de Pécs y luego canciller de la reina de Hungría, es un excelente poeta neolatino: *poeta doctus*, como otros de aquellos tiempos. Ahora bien, si un mismo poeta escribe en dos lenguas, ¿lo probable no es el desdoblamiento, la presencia de más de una personalidad? ¿Como si nos encontráramos ante más de un escritor? Taras Shevchenko, el gran poeta de Ucrania, escribe también en ruso —poemas, dramas, incluso un diario. Sus composiciones en ucranio, a las que debe su fama, son sin duda las mejores. Pero la división de Shevchenko, según nos explica George Grabowicz, tiene raíces profundas, al nivel de la personalidad; y entonces el bilingüismo, más que causa, es consecuencia de un dualismo de actitudes o de valores. En Shevchenko esta dualidad no se confunde siempre con el bilingüismo. El escritor que se expresa a veces en ruso observa con distancia y racionalidad, dentro del marco de la sociedad imperial, los problemas de su país. Quien apela al ucranio es el hom-

71. Véase Forster, 1970, pp. 30-31.

72. Véase *ibid.*, p. 51. M. Praz, «Rapporti ...», en Viscardi, 1948, subraya el influjo de un modelo «bembista» y también el de Giovanni della Casa.

bre inadaptado, emotivo, que se identifica con las víctimas y se vuelve hacia el pasado de Ucrania, convirtiéndolo en un repertorio de símbolos poéticos.[73]

Sea cual fuere el arranque, la situación o la actitud, el encuentro con determinada lengua no puede ser indiferente. Esa lengua es, más que una herramienta, una historia, un legado, una sabiduría, un sistema de convenciones. Es lo que pone de relieve la poesía neolatina. ¡Qué caudal de riquezas no se ofrecería a quien escribía en latín! Todo un mundo de temas, de formas, de matizaciones morales, de distinciones conceptuales, que la lengua literaria traía consigo. El holandés Janus Secundus, en sus *Basia* (1539), empleó también giros modernos y neologismos. Lo curioso del caso, según señala Fred Nichols, es que los mejores escritores neolatinos, como Giovanni Pontano y George Buchanan, compusieron algunos poemas de índole muy personal.[74] En cuanto al autor bilingüe, que cultiva a la vez el latín y la lengua vernácula, son muy provechosas las observaciones de Wiktor Weintraub acerca del gran poeta renacentista Jan Kochanowski (1530-1584). Kochanowski, que se matriculó en Cracovia, luego en Padua, donde enseñaba retórica Francesco Robortello, y en París conoció a Ronsard, escribió primero en latín y pasó después al polaco; pero sin abandonar jamás la musa latina. Cada lengua poseía, desde luego, sus esquemas propios —«two separate sets of conventions»—, como la elegía romana (Tibulo) y el soneto amoroso (Petrarca), o determinados estilos. Pero además, explica Weintraub, el yo ficticio del poema —o «persona»—, que condiciona y encauza la escritura, no tiende a ser el mismo: «The Latin poet seems to look at the world with different eyes than does the Polish one, and he expresses opinions which are in conflict with those uttered in Polish». En latín el poeta, más ligero, más lúdico, se dirige, apoyándose en situaciones arquetípicas, a un público de conocedores. En polaco el poeta cultiva, para un auditorio más amplio, un petrarquismo idealizante; pero también asuntos religiosos —traduce los *Salmos*— y cívicos. En polaco, cada expresión feliz es poco menos que un descubrimiento suyo. En latín tiene a su disposición un acervo de fórmulas y adjetivaciones —colores, luces, sombras— que le ayudan a ver las

73. Véase George Grabowicz, 1983, cap. 1.
74. Véase Fred J. Nichols, 1975, pp. 89-98.

cosas y los seres; mientras que en polaco debe contar con su propia capacidad de observación; que es más bien escasa.[75]

Estos fenómenos de bilingüismo radical poco tienen que ver con la llamada *Sprachmischung*, si por ello denotamos el uso pasajero de otras lenguas al interior del idioma dominante de una comedia, una novela o una poesía. En estas ocasiones las palabras añadidas son, en lo esencial, extranjeras; y como tales aparecen en las obras en cuestión. Así, por ejemplo, el francés de *Henry V* de Shakespeare; el momento en que Panurge contesta a Pantagruel en siete lenguas, dos de las cuales no existen;[76] el lenguaje de moriscos, negros, gitanos y niños en Góngora;[77] los personajes de Lope que chapurrean idiomas variados, como el italiano que se ridiculiza en *El anzuelo de Fenisa*, el flamenco irreconocible de *El asalto de Mastrique*, las pifias moriscas y coplas guanches de *San Diego de Alcalá*.[78] O, en nuestros días, las voces alemanas que Marina Tsvetaeva introduce en algunos de sus poemas.[79] En Rabelais sí podría pensarse que los juegos de Panurge reflejan una inquietud creadora ante los límites convencionales del lenguaje, que a su vez duplican los de la sociedad. Pero los pasajes políglotas de Lope de Vega, como antes los de Gil Vicente, Torres Naharro o Francisco Delicado, no son sino signos del ámbito histórico real en que se desenvolvían los escritores de aquella España imperial. Lo importante es detectar si estas mescolanzas accidentales revelan un multilingüismo, siquiera latente, de buena ley, como por ejemplo el de las mejores novelas vascas de Pío Baroja. Camilo José Cela ha insertado más de trescientos vocablos gallegos en su *Mazurca para dos muertos* (Barcelona, 1983), pero el sabor inconfundible de la prosa de Cela no sufre ninguna modificación significativa; y su bilingüismo no pasa de ser, como la imagen de Galicia que la novela construye, superficial y pintoresco.

Lo más profundo es quizás, en fin de cuentas, el multilingüismo latente de quien unifica su propia diversidad, o se obliga a ser escritor unilingüe más o menos osmótico, o se simplifica forzosamente, o trasciende un bilingüismo originario, o vacila entre dos idiomas hasta

75. Véase Wiktor Weintraub, 1969, pp. 663, 664, 670.

76. Véase Hartman, 1970, p. 372, y Bajtin, 1968, pp. 465 ss.

77. Véase D. Alonso, 1931, p. 51.

78. Véase C. F. A. van Dam, 1927, pp. 282-286; W. T. Elwert, 1960, pp. 409-437.

79. Véase G. Wytrzens, 1969, pp. 57-70. Es perfectamente funcional el uso del guaraní en el admirable *Hijo de hombre* (1960) de A. Roa Bastos.

el final. (Digo quizás, ante la complejidad del problema que aquí abordo tan sumariamente.) Una de las consecuencias de este género de situación puede ser la invitación al tecnicismo o al rebuscamiento, como el exceso de corrección de que hablaba Cioran («L'inconvénient de pratiquer une langue d'emprunt est de n'avoir pas le droit d'y faire trop de fautes»),[80] los juegos francófilos de Swinburne y Oscar Wilde, o las páginas más empalagosas del último Nabokov. Pero pienso también en el sufrimiento de Yvan Goll, desarraigado perenne, que recordábamos más arriba: y en el del inventor del hombre sin sombra, *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814), Adalbert von Chamisso, francés transterrado por la Revolución, escritor alemán a quien acompañaba siempre la sombra de otro idioma, ni olvidado ni recuperado, según le decía sin ambages Madame de Staël: «Vous avez beaucoup d'esprit, et vous ne soignez pas votre accent. Vous savez toutes les langues, et vous ignorez la vôtre».[81] La lengua cuidadísima de un narrador más feliz, Conrad Ferdinand Meyer, es tradición helvética.[82] Pero también en ella puede observarse, según algún crítico, el color particular de lo escrito por quien reconocía que le seguían sonando ciertos giros franceses «en el oído»: «"je nie que cela soit" liegt mir immer noch im Ohre», dice a propósito de «ich leugne, dass das ist».[83]

Y en este contexto descuella el ejemplo de un poeta genial de nuestro siglo, Fernando Pessoa, que aprendió el inglés de niño, como Cavafis, pero además lo cultivó poéticamente (¿quién sintió más dramáticamente el coloquio de lo uno y lo diverso?) antes de regresar al portugués, a Portugal, al nacionalismo sebastianista de *Mensagem* (1934) y finalmente a la multiplicación del yo poético.[84] Los heterónimos de Pessoa revelan, como mínimo, la viva conciencia de la alteridad, la voluntad de ser otro, o mejor: otros. Y esa liberación de la esperada integridad del yo, ¿no se apoyaría en la superación previa de la unicidad lingüística? En ambos casos el poeta, rumbo a su labor de creación, rompe las ataduras de unas normas y de unas circunstancias no elegidas. Este doble proceso de liberación —frente a la identidad de la persona, que se abre a la alteridad, y frente al

80. E. M. Cioran, *De l'inconvénient d'être né*, París, 1973, p. 49.
81. Cit. en René Riegel, 1934, p. 694: «teneis mucho ingenio y no cuidais vuestro acento. Sabeis todas las lenguas y desconoceis la vuestra».
82. Véase E. Evert, 1924, p. 15.
83. Cit. en G. Brunet, 1967, p. 469: «"niego que esto sea" todavía me suena ...».
84. Véase Jacinto do Prado Coelho, 1966, I, pp. 481-487; y E. Lourenço, 1981.

supuesto aislamiento de un solo idioma— trae irresistiblemente a la memoria la teoría del lenguaje de Bajtin, previamente mencionada (p. 238). Es decir, al interior de un solo idioma también habría que tomar en consideración el contacto con las palabras «de los otros»: reliquias del pasado, signos de una incontable pluralidad de experiencias, profesiones, edades, estratos sociales, niveles hablados o escritos, etcétera, o sea, el multilingüismo que una supuesta lengua única abarca.[85] El multilingüismo latente que Pessoa con sus heterónimos lleva hasta sus últimas consecuencias unilingües, ¿no habría de relacionarse con la heteroglosia cara a Bajtin? En los dos casos unas fuerzas centrífugas combaten la coherencia de las convenciones literarias y sociales.

El vaivén entre unidad y multiplicidad es lo que traba la debatible teoría del pensador ruso y el difícil psiquismo del gran poeta portugués. La multiplicidad prodigiosa de la palabra —códigos, idiomas, zonas psíquicas, mundos verbales— es para los dos, como para tantos más, el punto de partida. He procurado reseñar aquí algunas de las respuestas, que son muchas, a semejante desafío. Entre ellas, cultivar el multilingüismo. Ceñirse, encauzándolo, a un solo instrumento de comunicación. Escribir novelas, necesariamente —según Bajtin— políglotas. Ser uno —lingüísticamente— y vario a la vez, como Pessoa. O también traducirse a sí mismo, sea de manera oculta —al prepararse o elaborarse una obra—, sea tan patentemente como Jan van der Noot y Samuel Beckett.[86]

El estudio teórico de la *traducción* es intrincado y tiene bastantes ramificaciones. Hemos visto anteriormente que las clases principales del comparatismo —genología, morfología, tematología— se apoyan en reflexiones teóricas o las llevan implícitas; pero también que sus pretensiones de universalidad son tan hipotéticas como provisionales; y que nos encontramos a cada paso en la obligación de cuestionarlas, recortarlas y ponerlas a prueba. Frente al estudioso de la literatura

85. Véase Bajtin, 1982, pp. 61 ss.
86. Sobre el multilingüismo, además de lo mencionado en las notas anteriores (36-79), véanse M. Béziers, 1968; N. Anderson, 1969; Steiner, 1975; Luigi Tassoni, 1981; el número de *Revista de Occidente* de febrero de 1982, sobre «El bilingüismo: problemática y realidad»; el de *Cuenta y Razón*, XII (1983); Augusto Ponzio, «Oltre il monolinguismo», en F. Mariani, 1983, pp. 95-99, y la bibliografía de Steiner, 1975, p. 120, n. 1.

nacional, el comparatista no sólo amplía el campo u objeto bajo consideración, sino pone en tela de juicio su validez como sinécdoque o símbolo suficiente. Pues bien, este diálogo se entabla también en el terreno de la traducción: entre *traductology* y *praxiology*, según los términos utilizados en un congreso reciente de la AILC (Nueva York, 1982).

La traducción se nos aparece como una forma de comunicación ternaria que abraza segmentos diferentes en el tiempo y en el espacio. La comunicación arranca de unos signos existentes y pertenecientes a un segmento I para establecer otro grupo de signos destinados a funcionar dentro de un segmento II perteneciente a otro sistema lingüístico, con destino a un público nuevo. Digo que el proceso es ternario porque lo componen no cuatro sino tres elementos fundamentales. Si el segmento I suponía que unas palabras *A* se dirigían a un público *B* y el segmento II encierra unas palabras *C* destinadas a un público *D*, lo que sucede al traducir es que el segundo componente, *B*, desaparece y nos quedamos sólo con tres: el texto *A* original, el *C* traducido y el público nuevo, *D*, que viene a sustituir a los lectores originarios. Hay cambio radical de sistema lingüístico-cultural y de lectores, por lo general de nación a nación, pero también de época a época, lo esencial en ambos casos siendo la dualidad de segmentos espacio-temporales:

$$\frac{A \rightarrow [B]}{\text{I}} \; // \; \frac{C \rightarrow D}{\text{II}}$$

El proceso que lleva de *A* a *D* supone un esfuerzo por extender, más allá del remoto entorno originario, la comunicación latente en un texto, procurando anular diferencias y suprimir distancias. Resume George Steiner: «The schematic model of translation is one in which a message from a source-language passes into a receptor-language via a transformational process».[87] La naturaleza de este proceso es lo que la traductología procura elucidar. Ya apuntamos que su carácter es lo mismo intercultural, en tantas ocasiones, como intertemporal.

Las ramificaciones de esta elucidación son muchas porque como comunicación verbal la traducción, al parecer tan singular, tiene un

87. Steiner, 1975, p. 24: «el modelo esquemático de la traducción es tal que un mensaje desde una lengua emisora pasa a una lengua receptora mediante un proceso de transformación».

número considerable de rasgos en común con otras formas de comunicación. Es más, la traducción puede hasta iluminar los retos y dificultades a los que se enfrenta el lenguaje en general. Esta similitud ha inspirado unas páginas muy brillantes de George Steiner en su extensa reflexión, *After Babel* (Nueva York y Londres, 1975). Toda lectura de un texto implica, según él, la tentativa de comprender una lengua diferente de la propia, puesto que las significaciones, las alusiones, las tonalidades, los ritmos cambian inexorable y velozmente. Una lectura completa requiere la comprensión de un mundo verbal que difiere del nuestro (también el del *Buscón* de Quevedo, de *Fortunata* de Galdós, de los esperpentos de Valle-Inclán, de ciertos artículos de Umbral, de *La ciudad y los perros* de Vargas Llosa). El buen lector, como el crítico honrado, el encargado de una edición, o el actor responsable, tiene que interpretar un texto rebosante de alusiones a un conjunto lingüístico-cultural que no es el suyo. En la vida misma la relación del hombre con la mujer en el momento del acto sexual puede contener más y mayores malentendidos verbales que eróticos.[88] En suma, «traducción» y «traducir» (al igual que «dialogar» y «diálogo», según hemos podido comprobar más de una vez en este libro) son términos que se prestan fácil o inevitablemente a la extensión y la metáfora; y vienen a significar comprensión, interpretación, entendimiento.

El tema de la traducción, como Steiner sabe e indica, ha preocupado desde antiguo a multitud de pensadores, filólogos y escritores: desde Cicerón y los autores de Retóricas hasta Dryden, Goethe, Schleiermacher, Croce, I. A. Richards y Ortega.[89] Pero su análisis científico ha conocido notable incremento durante los últimos treinta años; y es cosa de saber ahora si este género de investigación, generalmente marginal y especializado, ha de incorporarse por fin a la teoría de la literatura. Steiner tiene sus dudas al respecto:

> The field is made neither formally rigorous nor continuous by an increase in the number and transparency of individual samples. It stays «subject to taste and temperament rather than to knowledge». The inference, unmistakeable in Arrowsmith's and Shattuck's programme, of a progressive systematization, of an advance from local

88. Véase *ibid.*, cap. 1, «Understanding as Translation».
89. Véase *ibid.*, cap. 4, «The Claims of Theory». Es fundamental la bibliografía, pp. 475-484.

inventory and insight to generality and theoretic stability, is almost certainly erroneous.[90]

Una larga tradición, desde los talmudistas y cabalistas judíos hasta Walter Benjamin («Die Aufgabe des Uebersetzers», 1923), ha meditado en torno al problema planteado por la asombrosa variedad de idiomas humanos (por lo menos cuatro mil en la actualidad) tras la mítica desgracia de la torre de Babel. Benjamin pensaba que los grandes textos clásicos —sobre todo la Sagrada Escritura— contienen entre las palabras su traducción virtual. Es decir, traducir es profundizar en la disparidad aparente de los idiomas hasta llegar al lenguaje único y universal de la verdad. Esta búsqueda de unas estructuras profundas se reitera, de variadas maneras, en Leibniz, J. G. Hamann, Wilhelm von Humboldt y Noam Chomsky. Ahora bien, la querencia principal de Steiner, como la del autor del presente libro, es el entendimiento y estudio de la literatura. El problema de la traducción, que parece especializado, conduce a otros terrenos también, de indudable interés; como ante todo la teoría del lenguaje y la filosofía analítica. Un lingüista como Roman Jakobson halla en la traducción un ejemplo particular de condiciones semiológicas generales. Jakobson distingue de tal suerte entre «reformulación» (*rewording*), «traducción» y «transmutación» (de signos verbales en otros no verbales).[91] Para un filósofo analítico como Quine la traducción pone de relieve la conexión enigmática entre lenguaje y sentido, o entre palabra y objeto.[92]

Creo, con Steiner, que nuestro camino es otro. Conviene no confundir el problema de la traducción en general —*sensu lato*— con la incorporación a la historia y a la crítica del estudio de las traducciones literarias propiamente dichas. Es más, resulta sumamente difícil la inteligencia de éstas sin tener en cuenta el contexto social

90. *Ibid.*, p. 90: «el campo no se vuelve ni formalmente riguroso ni continuo por el aumento en el número y la transparencia de las muestras individuales. Sigue "sujeto al gusto y temperamento más que al conocimiento". Inferir, como sin duda Arrowsmith y Shattuck en su programa, una sistematización progresiva, o un avance desde el inventario y la intuición locales hasta la generalidad y la estabilidad teórica, es casi seguramente erróneo». (La cita es de E. S. Bates, *Intertraffic, Studies in Translation*, Londres, 1943, p. 15.)

91. Véase R. Jakobson, «On Linguistic Aspects of Translation», en R. Brower, 1959, pp. 232-239. Véase también H.-J. Diller y J. Kornelius, 1978.

92. Véase W. V. Quine, «Meaning and Translation», en Brower, 1959, pp. 148-172; Quine, 1960; F. Guenthner y M. Guenthner-Reuter, 1978.

e histórico en que se lleva a cabo su ardua tarea de comunicación. «I question —escribe Steiner— whether any context-free system, however "deep" its location, however formal its *modus operandi* [la alusión es a Chomsky], will contribute much to our understanding of natural speech and hearing.»[93] Un experto en la teoría y praxiología de la traducción, André Lefevere, de clara orientación histórica —como también Gideon Toury y José Lambert—, reclama asimismo que se supere la obsesión lingüística que se remonta a la creencia romántica en la identificación de cada pueblo con el genio o el alma de su lengua:

> Le génie d'une nation trouverait son expression créatrice dans et par le langage. Cette conviction est incompatible avec le fait que le langage n'est qu'un élément dans la génération du texte littéraire, parmi d'autres comme le genre, le thème, les motifs. L'établissement des philologies nationales a creusé un abîme entre les littératures écrites dans des langues différentes d'une part, et la «langue» de la littérature d'autre part. La création d'une discipline savante qui s'appelle la littérature comparée peut être interprétée comme une tentative de combler cet abîme.[94]

El sociólogo de la literatura halla en el traductólogo a un aliado. Traducir honradamente es cerciorarse de que el lenguaje de toda obra poética contiene un sinnúmero de alusiones históricas y condicionamientos sociales. Al cambiar de sistema semiótico y de público, estos factores se agigantan. «Translation takes place within a social and political context», dicen Arrowsmith y Shattuck.[95] En el fondo son dos los contextos, el originario y el receptor. Arrowsmith y Shattuck subrayan el segundo, con toda razón, pues a él se dirige el proceso de comunicación. Cierto que ello puede implicar condicionamien-

93. Steiner, 1975, p. 107: «pongo en duda que cualquier sistema libre de contexto, por muy "profunda" que sea su posición, pueda contribuir gran cosa a nuestra comprensión del habla y oído naturales».

94. A. Lefevere, 1982, p. 145: «el genio de una nación encontraría su expresión creadora en y por el lenguaje. Esta convicción es incompatible con el hecho de que el lenguaje no es sino un elemento en la generación del texto literario, entre otros como el género, el tema, los motivos. El establecimiento de las filologías nacionales ha abierto un abismo entre las literaturas escritas en lenguas diferentes por una parte, y la "lengua" de la literatura por otra. La creación de una disciplina universitaria llamada literatura comparada puede interpretarse como una tentativa de cubrir este abismo».

95. W. Arrowsmith y R. Shattuck, 1964, p. VI.

tos de muy variada índole, desde la mera inteligibilidad hasta la servidumbre. Lo prueban, más que nunca, los regímenes autoritarios de nuestro siglo, que como los inquisidores de antaño (fray Luis de León y el «Cantar de los cantares»), encarcelan a los unos y enriquecen a los otros (o fuerzan al poeta a no ser sino traductor). Las versiones de la Biblia (a 33 lenguas cuando se inventó la imprenta, a más de 1.100 hoy) son sin duda intertemporales, pero también intersociales, según Eugene Nida: «It is quite impossible to deal with any language as a linguistic signal without recognizing immediately its essential relationship to the cultural context as a whole».[96] Para los esquimales el signo bíblico «cordero» es de entrada tan extraño como las premisas teológicas e históricas del rito del cordero pascual; y o bien se les habla de «foca pascual», o bien se apela a circunloquios descriptivos. Jakobson explicaba que toda lengua tiene recursos suficientes como para remediar la ausencia de palabra cualquiera.[97] El teórico puede rechazar esta idea, pero el traductor mismo, en la práctica, no. Como ya dijimos, nos encontramos ante la necesidad de reiterar el mensaje pensado para un público *B* con destino a un público *D*. De ahí la importancia de todo cuanto haga posible el acceso a *D*: prólogos, presentaciones, publicidad, críticos, profesores y otros intermediarios similares a los que vimos con anterioridad (capítulo 7). Históricamente prevalece, para bien o para mal, lo real y eficaz, lo que efectivamente sucede y ha sucedido, es decir, las traducciones publicadas y leídas, por más que transparentasen fines ideológicos, religiosos o políticos; o por muchas que fueran sus «traiciones».

Es bien conocida en este campo la fecundidad del error. Es lo que Robert Escarpit ha denominado *trahison créatrice*. La historia de la literatura, según él, es un proceso evolutivo iniciado por el escritor pero no terminado por él. No cabe suprimir el tiempo que transcurre entre el hacer del poeta y el sentir del lector; pero la escritura fija para siempre las palabras desgajadas del entorno que les diera sentido. De ahí la serie infinita de malentendidos que, por muy traicioneros que fueran, han infundido vida perdurable a los grandes textos y

96. E. Nida, «Principles of Translation as Exemplified by Bible Translating», en Brower, p. 14: «es de veras imposible habérselas con una lengua como señal lingüística sin reconocer inmediatamente su relación con el contexto cultural en general».

97. Jakobson, en Brower, p. 234: «all cognitive experience and its classification is conveyable in any existing language».

fecundado el quehacer de autores subsiguientes.[98] El mejor ejemplo es quizá la historia del teatro, donde no se consienten sino se ansían las mayores libertades. Se tuerce, se interpreta, se altera el texto para que llegue al público. Cuando I. Eliade-Radulescu en Rumanía traduce el *Mahomet* de Voltaire, subraya el odio al tirano; como otros hombres de teatro en el Este de Europa, donde los escenarios contribuyeron sensiblemente al despertar y la conciencia nacionales.[99] Anna Balakian observa que no pocos movimientos se apropian a escritores pretéritos como precursores y portaestandartes, remodelándoles a su guisa: como los presurrealistas afiliados por André Breton; o William Blake, cuyo lenguaje dieciochesco se convierte en manos de Gide y de otros traductores, entre 1922 y 1947, en el de un poeta francés de la línea de Rimbaud y Jarry.[100] Así las cosas, ninguno traiciona menos que el buen traductor. Y ninguno más que, en el famoso relato de Borges, Pierre Menard, que se desvela por reproducir exactamente las palabras de Cervantes.

Los «géneros» de la traducción son numerosos y no se prestan fácilmente al ánimo simplificador. Es absurdo juzgar una versión determinada sin tener muy en cuenta la época en que fue redactada, los criterios a que obedecía, la función que su autor pretendía desempeñar. Arrowsmith y Shattuck reconocen los géneros siguientes:

> Identifiable «genres» come easily to mind: the literal «trot» (or «transposition», as Mr. Carne-Ross calls it); the scholarly-genteel or belletristic translation; the «free» version; the «adaptation»; the «re-creation»; the «imitation» (in Robert Lowell's sense); and so on. Each of the different «genres» reflects a basic difference in function; each is good or bad according to its mode, and it is as idle to blame, say, a free version for not being literal (and vice versa) as it is to blame chalk for not being cheese.[101]

98. Véase R. Escarpit, 1961, y 1966 *a*. También A. Fang, «Some Reflections on the Difficulty of Translation», en Brower, p. 128. Cabe incluso pensar que el traductor, por la libertad que ejerce, y su capacidad de equivocación creadora, se confunde con el buen lector —sobre todo el lector/escritor—. Dice Paul de Man: «the specificity of literary language resides in the possibility of misreading and misinterpretation» («Literature and Language: A Commentary», *NLH*, 1972, p. 184). Huelga recordar a Harold Bloom, que ensalza teóricamente las lecturas falaces (*A Map of Misreading*, Nueva York, 1975), y desde luego las practica. Véase más arriba en este libro, p. 376.
99. Véase A. A. Gerchkovitch, 1975, pp. 56-57.
100. Véase A. Balakian, 1962, p. 28.
101. Arrowsmith y Shattuck, 1964, p. XIII: «los "géneros" identificables son fáci-

Piénsese, por ejemplo, en Quevedo, a quien algunos suspenden en Lenguas Clásicas y Modernas por las libertades que se tomó traduciendo a Epicteto, Anacreonte o Saint François de Sales. Quevedo cumplió con su propósito, que era infundir vida nueva en textos antiguos, modernizándolos, extremándolos, empleándolos como vías de acción en su día. Y por lo tanto sus traducciones no son menos retóricas que sus poesías originales.[102]

Ante semejante variedad de funciones y criterios, podemos tener presente un modelo dinámico, contenido entre un polo X y un polo Y. Para Carne-Ross los dos polos son por un lado *transposition* —calcografía al pie de la letra del original, palabra por palabra— y por otro *re-creation* —como la de los romanos elogiados por Nietzsche en *Die fröhliche Wissenschaft*, que conquistaban tanto países como pensadores y poetas, recreándose en ellos, haciéndolos suyos.[103] Según Kimon Friar, el polo *X* es *interlinear transliteration* y el *Y*, *paraphrase*.[104] Entre estos dos extremos se sitúa la traducción misma, que no es —para Friar al igual que Ortega—[105] ni más vana, ni más utópica, ni más desesperante que tantas otras formas de actividad humana. Es útil al respecto el resumen de Marilyn Gaddis Rose, que señala que estas clasificaciones suelen reducirse a oposiciones binarias entre, en el fondo, «literario» y «no-literario» (ya distinguía Schleiermacher entre *dolmetschen y übersetzen*), o entre «literal» y «libre», si se asume que no hay literariedad sin libertad. Gaddis Rose recomienda que se atienda al carácter cambiante de la comunicación en lo que toca a la importancia concedida a los destinatarios —siendo, como dice Lefevere, o *reader-oriented* o *text-oriented*. El traduc-

---

les de recordar: el "trote" literal (o "transposición", como lo llama el señor Carne-Ross); la traducción erudito-anodina o elegantemente lucida; la versión "libre"; la "adaptación"; la "re-creación"; la "imitación" (en la acepción de Robert Lowell); etcétera. Cada uno de estos "géneros" diferentes refleja una diferencia básica de función; cada cual es bueno o malo con arreglo a su modalidad, y es tan ocioso reprocharle, digamos, a una versión libre el no ser literal (y viceversa) que reprocharle a la tiza el no ser queso».

102. Véase el número de la *Canadian Review of Comparative Literature*, VIII (1981), consagrado a las traducciones del Renacimiento, especialmente las contribuciones de Paul Chavy («Les traductions humanistes au début de la Renaissance française: traductions médiévales, traductions modernes») y de Glyn P. Norton («Humanist Foundation of Translation Theory, 1400-1450: A Study in the Dynamic of the Word»).

103. Véase D. S. Carne-Ross, «Translation and Transposition», en Arrowsmith y Shattuck, pp. 5-28.

104. Véase «On Translation», en Kimon Friar, 1973, p. 654.

tor tiende a orientarse hacia la autonomía del texto original (*source text autonomy*) o hacia los requerimientos del auditorio (*target audience needs*).[106] La dificultad estriba en conciliar estas dos exigencias, que no son por fuerza excluyentes. Es más, el traductor es precisamente el poeta que se propone conciliarlas, si soslayamos a quien meramente «transpone» o «recrea».

Cierto que no hay concepto ni vocablo que no traiga consigo asociaciones peculiares, propias de comunidades distintas. Así, un término concreto y sencillo como «pan»; o una abstracción tan fundamental como «justicia», o «libertad», o «paz». Traducir es introducir. Traducir es trasladar verbalmente, de un espacio a otro, no sólo textos sino muestras, miembros, cosas, retazos de culturas dispares. Se trata de una acción, una iniciativa cultural, tan innovadora como cualquier otra, en lo que se refiere al público receptor. Cuando traduce a Pessoa, Octavio Paz logra introducirle en el ámbito literario hispánico. Las versiones vernáculas de la Biblia impulsaron, a veces con riesgo, la Reforma protestante; como las de los clásicos griegos y latinos, no menos azarosamente, el Renacimiento. De tal suerte se extienden los movimientos poéticos, mediante ciertos textos y autores que los lanzan o los simbolizan, a base no de originales sino de versiones extranjeras.[107] La dicción de los escritores del *Sturm und Drang* alemán debe no poco a la traducción por Bodmer del *Paradise Lost* de Milton, y su influjo en Klopstock. Para los rusos de los tiempos de Pushkin —recordaba Nabokov— no había más Byron que el francés de Amédée Pichot.[108] Los dramas de Ibsen entran en Europa por mediación de la *Volksbühne* de Berlín; y los de Strindberg por París, en versión francesa,[109] como a fines de siglo los grandes novelistas rusos. Progresivamente los traductores, según deseaba Gide,[110] colaboran en la propuesta de un internacionalismo más profundo: la inminencia de lo común, lo compartido, lo supranacional.

105. Véase «Miseria y esplendor de la traducción», en J. Ortega y Gasset, *Obras completas*, Madrid, 1947, V, pp. 429-458.

106. Véase M. Gaddis Rose, «Translation Types and Conventions», en su *Translation Spectrum*, 1981, pp. 31-40. También, E. Balcerzan, «Die Poetik der künstlerichen Uebersetzung», en G. R. Kaiser, 1980 *b*, pp. 155-168.

107. Véase A. Lefevere, 1982, p. 150.

108. Véase V. Nabokov, «The Servile Path», en Brower, pp. 98-99. Se trata de las *Oeuvres de Lord Byron*, París, 1819, puestas en prosa por Amédée Pichot.

109. Véase Lefevere, 1982, p. 150.

110. Véase J. Cotnam, 1970, pp. 267-285.

Nunca meramente pasivo, puesto que no se limita a reflejar o a reproducir, el traductor importante es uno de los motores del cambio y de la historia de la literatura. Admítase, con George Steiner, que el traductor es un intérprete: de temas, de actitudes, de valores, de contenidos culturales. Y también, en ciertos casos, un crítico minucioso, que aclara y nos ayuda a entender mejor las palabras distantes. Piénsese en lo que puede requerir una buena versión moderna de un clásico chino. Achilles Fang lo explica con detalle. El traductor ha de ser consciente de ciertos rasgos de estilo, como la estructura paratáctica y el poder de evocación de la gran poesía china; y de otros saberes indispensables.[111] Claro está que Fang nos sitúa en el entorno de los mejores traductores de nuestros días: el saber, el rigor, el entusiasmo. E. R. Curtius confesaba que traducía por amor, a consecuencia de la excitación que le producía el descubrimiento y la admiración de ciertos autores. Jorge de Sena, en «Envoi» (de *Visão perpetua*, Lisboa, 1982), da voz a esta necesidad de aproximarse al poeta traducible mediante la propia lengua:

> Se vos traduzo para vós em mim,
> não é porque vos use para dizer o que não disse,
> ou para que digais o que não haveis dito,
> mas para que sejais da minha lingua,
> aquela a que eu pertenço e me pertence,
> e assim nela eu me sinta em todo o mundo e sempre,
> por vossa companhia ...

En un artículo sincero, Renato Poggioli, que fue un fino intérprete de los poetas rusos, expresa una idea actual de lo que es un traductor. Más sentimental que ingenuo, en la aceptación schilleriana de ambas palabras, el traductor de hoy, subjetivamente, obedece a sus entusiasmos y afinidades electivas. Las formas vendrán después. El traductor de hoy, que se identifica con ciertos temas, cultivados por otros, es —resume Poggioli— «a literary artist looking outside himself for the form suited to the experience he wishes to express.» [112]

111. Véase A. Fang (nota 98), p. 121, y el prefacio, «Translating Chinese Poetry», de Wai-lim Yip, 1976.

112. R. Poggioli, «The Added Artificer», en Brower, p. 141: «un artista literario que busca fuera de sí mismo la forma adecuada a la experiencia que desea expresar». Lo mismo pensaba Curtius del crítico, llevado a ciertos autores y obras por afinidades y querencias organizadas; véase Curtius, 1950, p. 300: «ihr metaphysischer Hintergrund

Es lo que Haskell Block pone de relieve con motivo de Baudelaire y Gide. Poe no «influyó» en Baudelaire porque en el fondo, según éste, los dos se parecían muchísimo: «Savez-vous pourquoi j'ai si patiemment traduit Poe? Parce qu'il me ressemblait».[113] Es decir, Poe le confirmó en su ser, le ayudó a ser más Baudelaire.

No así en otras épocas y otros lugares. Al ocuparme de multilingüismo, pocas páginas atrás, tuve la oportunidad de mencionar a Jan van der Noot, polígIota como muchos de los grandes escritores del Siglo de Oro neerlandés: Jacob Cats, P. C. Hooft, Joost van den Vondel, Constantijn Huygens. En el círculo multilingüe de Hooft era natural y frecuente el ejercicio de la traducción.[114] Ninguno más polifacético que Huygens (1596-1687): estadista, diplomático, compositor, admirador de Rembrandt. La colección en ocho tomos de sus poesías que he vesito (*De Gedichten*, Groninga, 1892-1898) incluye, además de una voluminosa producción en holandés, un número considerable de piezas en latín y francés. Muchas son juegos, poesías de circunstancias, epigramas, composiciones breves y rápidas (*Sneldichten*); y traducciones, por ejemplo de un epigrama de Ben Jonson, o de un mismo soneto de Petrarca al holandés y al francés. Hay un poema del año 1627 titulado «À des Yeuxs. De l'espagnol», cuyo original he podido identificar. Son unas «Redondillas» anónimas que aparecieron en la *Primavera y flor de los mejores romances*, recogidos por Pedro Arias Pérez en 1621 (Madrid). Del éxito de esta antología, que tuvo otras siete ediciones antes de 1627, escribe José F. Montesinos que «a juzgar por el número de ediciones, debió de andar literalmente en manos de todos durante casi media centuria».[115] No copio aquí sino tres estrofas:

Ojos, cuyas niñas bellas esmaltan mil arreboles,	Beaux yeux, qui de dessous vos voiles tirez des traits si nonpareils,

[el de la crítica] ist die Ueberzeugung, dass die geistige Welt sich nach Affinitätssystemen gliedert». Son provechosas las confesiones de los traductores, como la sincerísima de J. M. Valverde, «Mi experiencia como traductor», en *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, Barcelona, II (1983), pp. 9-19.

113. Cit. por Haskell Block, «The Writer as Translator: Nerval, Baudelaire, Gide», en Gaddis Rose, 1981, p. 120.

114. Véase Forster, 1970, pp. 41 ss.

115. J. F. Montesinos, prefacio de *Primavera y flor de los mejores romances* (del Ldo. P. Arias Pérez), Valencia, 1954, p. xv.

muchos sois para ser soles, pocos para ser estrellas.	vous êtes trop peu pour des étoiles, vous êtes trop pour des soleils.
No sois cielos, ojos raros, ni infierno de desconsuelos, que sois grandes para cielos, y para infiernos muy claros.	Vous n'êtes ni des cieux de grâce, ni des enfers de cruauté, car les cieux tiennent plus d'espace, et les enfers moins de clarté.
No sois dioses, aunque os deben adoración mil dichosos, pues en nada sois piadosos ni justos ruegos os mueven.	De vous nommer dieux adorables c'est profaner la Deité, vous voyant si inébranlables à la prière et la pitié.[116]

A partir del «concepto» inicial, los dos poetas desarrollan unas variaciones que no cabe analizar ahora. Es evidente la soltura con que Constantijn Huygens, una vez franqueada la barrera de la primera estrofa, por medio de unos lugares comunes, introduce rimas eficaces, menos trilladas que las castellanas (estrofa 2), y una fluidez gramatical (estrofa 3) de cierta elegancia. La cuestión del criterio seguido por el traductor se confunde aquí con la del multilingüismo del Barroco, que comentábamos antes. Huygens traduce de una lengua extranjera a otra, con la misma actitud del artista que pasa del uso de una primera materia al de una segunda. No es la hondura del tema lo que le atrae, sino el desafío que representa su forma —antítesis, brevedad, ingenio— y la posibilidad de afrontarlo airosamente. La forma viene primero para el artesano en una lengua que no es la suya. Y tal vez por ello la refundición del tópico por Huygens parece técnicamente superior al original castellano.

Es sumamente recomendable, en resumidas cuentas, una aproximación histórica a la traducción. El traductólogo ha de ser un historiador, y de los más completos, pues no hay género de escritura que ponga hasta tal punto al descubierto los cimientos teóricos, sociales e ideológicos del fenómeno literario. Don Francisco de Quevedo, Constantijn Huygens, Baudelaire, Jorge de Sena son unos hitos en la larga evolución de la postura del traductor ante su tarea. Los estudiosos han empezado por investigar, claro está, los mayores aciertos del pasado. F. O. Matthiessen consagró su primer libro —*Transla-*

116. *Primavera y flor ...*, n.º 3, pp. 15-16; C. Huygens, *De Gedichten*, Groninga, 1892-1898, II, p. 178.

tion: An Elizabethan Art (1931)— a los grandes intérpretes sin los cuales ciertas obras de Shakespeare no hubieran sido concebibles: el Castiglione de Hoby (1561), el Plutarco de North (1579), el Montaigne de Florio (1603). En España sabemos que Boscán (1534) vale lo que Hoby; y que ninguna versión de la *Aminta* aventaja la de Jáuregui (1607). ¿Pero conocemos bien las traducciones principales que leyó Cervantes? Escribe Antoine Berman en *L'Épreuve de l'étranger* (París, 1984):

> Il y a une ironie fabuleuse dans le fait que le plus gran roman espagnol [Don Quijote] soit présenté par son auteur comme une traduction de l'arabe —soit de la langue qui avait été dominante dans la Péninsule pendant des siècles. Cela, certes, pourrait nous apprendre quelque chose sur la conscience culturelle espagnole. Mais aussi sur le lien de la littérature avec la traduction.[117]

Este enlace, este horizonte de textos traducidos, es lo que Berman denomina *transtextualité* en su libro, dedicado a las actitudes teóricas del Romanticismo alemán —Novalis, Friedrich Schlegel, A. W. Schlegel, Schleiermacher— y a sus relaciones combiantes con las traducciones mismas de Goethe, A. W. Schlegel y Hölderlin. Ninguna Poética determina del todo la poesía; y por ello puede ser interesante el parangón de traductores contemporáneos: Plutarco por Amyot y North; Proust por Scott Moncrieff y Pedro Salinas.

La historia de la traducción se bifurca así en dos caminos paralelos. En primer lugar, se elucida una Poética histórica de la traducción: el itinerario de su ética, sus presupuestos, sus criterios directivos. Pero no sólo hay que aprehender las traducciones históricamente. Es aun más importante, *mutatis mutandis*, integrarlas en la historia de la literatura. Pues esta historia no puede reducirse —sugería yo hace unos años, en mi *Literature as System*— a una sucesión de novedades, de originalidades, de descubrimientos («a tale of modernity in the making»). A fin de estudiar el sistema literario de determinado momento, es indispensable tomar en consideración también —decía— los autores pretéritos que se reeditan y vuelven a leer,

117. A. Berman, 1984, p. 24: «hay una ironía fabulosa en el hecho de que la más grande novela española sea presentada por su autor como una traducción del árabe —o sea de la lengua que durante siglos había sido dominante en la Península. Esto, es cierto, algo podría enseñarnos sobre la conciencia cultural española. Pero también sobre los lazos de la literatura con la traducción».

los dramaturgos que se representan, los clásicos vivos y los que no lo son, los olvidados que algunos procuran recupera: los escritores, los géneros, las obras que se traducen. La integración de todos estos componentes es lo que constituye un sistema histórico.[118] Pues bien, en la actualidad André Lefevere, José Lambert y otros investigadores belgas y neerlandeses van bastante más lejos, intentando incorporar, de forma rigurosa y poco menos que exhaustiva, el conocimiento de las traducciones a la determinación de unos sistemas históricos precisos. Este método de aproximación me parece, hoy por hoy, el más útil, coherente y puesto en razón. Lefevere distingue entre «traducción literaria» (la más próxima, dentro del espectro gradual que antes bosquejábamos, al polo «literario») y «literatura traducida», lo decisivo siendo que quienes diferencian la una de la otra son los lectores y escritores en un momento histórico dado. El sistema envolvente es lo que hace que una obra traducida sea recibida como literatura (o llegue a ser un suceso, un «hecho literario», como pensaba Tynianov):

> Je voudrais seulement affirmer que la spécificité de la traduction littéraire ne doit pas être cherchée au niveau du processus, mais au contraire dans la manière selon laquelle le produit, la traduction, fonctionne dans la littérature et dans la culture réceptrice. L'analyse de la littérature traduite pourrait, de cette façon, contribuer non seulement à l'étude de la traduction, mais aussi à l'étude de la littérature en général.[119]

La traducción es un componente del sistema histórico literario, cuya función y determinación depende en última instancia de su relación con los demás componentes del sistema.

El autor del presente libro no puede sino sentirse conforme con el desarrollo del concepto de sistema —en sus rasgos generales— por parte de Lambert, Lefevere y otros críticos actuales, como los que trabajan en Israel (I. Even-Zohar, G. Toury). Queda desde luego mucho por hacer. Habrá que elucidar cuáles son las *funciones* por

118. Véase C. Guillén, 1971, pp. 498-499.

119. A. Lefevere, 1982, p. 140: «quisiera solamente afirmar que la especificidad de la traducción literaria no debe buscarse a nivel de proceso, sino al revés en la manera de funcionar el producto, la traducción, en la literatura y la cultura receptoras. El análisis de la literatura traducida podría de tal suerte contribuir no sólo al estudio de la traducción, sino también al estudio de la literatura en general».

medio de las cuales un texto traducido pasa a pertenecer a un sistema histórico, consiguiendo de tal suerte que cierto autor traspase las fronteras de su nación y de su lengua. Pienso por ejemplo en la difusión actual de un Borges, un Cortázar, un García Márquez. El poder imaginativo de los tres es evidentísimo —y de hecho susceptible de ser admitido por una coyuntura menesterosa de imaginación. Lo curioso es que la traductología viene a mostrar, o mejor dicho a confirmar, que no todo es lenguaje en una obra de arte literaria.[120] Al mismo tiempo hay que tener en cuenta las diferencias entre géneros y cauces de comunicación, como obviamente también entre el uso del verso y el de la prosa. En la novela es fundamental el «discurso de las cosas» —acciones, personajes, espacios, mundos ficticios—, o sea la diégesis de los narratólogos. El *Amadís de Gaula*, Ariosto, Cervantes, Byron, Dostoyevski, Kafka, como luego los grandes latinoamericanos, pueblan sus obras de absurdos, sorpresas, extravagancias, irracionalidades, locuras. La traductibilidad de una creación narrativa, en determinados momentos y sistemas, ¿no dependerá, a nivel de diégesis, de una función imaginativa o fantástica? Tomamos en consideración así las funciones de las obras, al interior de unos sistemas, y las estratificaciones de los diversos géneros.

Tratándose de poesía (véase, sobre estratificación, la p. 99), salta a la vista que la traducibilidad del estrato fónico no tiene el mismo carácter que la de los planos sintáctico, prosódico, morfológico y semántico. Así, los conocidos versos de Rafael Alberti,

Se equivocó la paloma;
se equivocaba,[121]

plantean la dificultad de las dos asonancias contenidas por cada verbo (*o-o* de «equivocó», *a-a* de «equivocaba»), muchísimo más ardua que la del cambio del tiempo del verbo —pongamos por caso:

120. Sobre la traducción, véase, además de las notas anteriores (87-117), las bibliografías de B. Q. Morgan en Brower (hasta 1959); de G. Steiner, 1975, pp. 475-484; de *Poetics Today*, II, n.º 4 (1981); de G. Toury, 1980. Y G. Mounin, 1963; O. Paz, 1973, pp. 57-109; A. Lefevere, 1973; J. Holmes y R. van den Broeck, 1978; J. Lambert, 1976, 1981; W. Wilss, 1977; G. Toury, 1980; V. García Yebra, 1981; I. Even-Zohar, 1981, y *Poetics Today*, II, n.º 4 (1981); A. Rodríguez Monroy, 1984, y Francisco Ayala, 1984, pp. 62-86. Sobre el concepto de sistema literario, o polisistema (I. Even-Zohar), véase más abajo, p. 390.

121. Véase la lectura de Marina Mayoral, «"Se equivocó la paloma ..." de Rafael Alberti», en Amorós, 1973, pp. 343-350.

Elle se trompe, la colombe;
elle se trompait.

Es decir, el estrato sintáctico —la *figure of grammar* de Hopkins y Jakobson— es reproducible en otras lenguas. No así si el nivel fónico es lo principal y prioritario en un poema. Pienso, por ejemplo, en la famosa cuarteta de Matthias Claudius (1740-1815), cuyo embrujo y poder de captación física, desde la sensualidad de la palabra, es para mí indiscutible —« ¡Ay!, qué oscuro el aposento de la Muerte, / qué triste, cuando se mueve, su sonido, / y ahora levanta su pesado martillo / y la hora advierte»:

Ach! es ist so dunkel in des Todes Kammer,
Tönt so traurig, wenn er sich bewegt
Und nun aufhebt seinen schweren Hammer
Und die Stunde schlägt.

Se puede señalar la triple aliteración inicial de la consonante *t* («Todes», «Tönt», «traurig») y la triple aliteración final de la *s*; y la asonancia interior del verso tercero («aufh*e*bt»-schw*e*ren») que coincide con la vocal de la rima («bew*e*gt»-«schl*ä*gt»); pero con escasos resultados, ya que estos cuatro versos componen una madeja fónica indivisible. Y lo que siente el oído, sobre todo con los dos primeros versos —pues los dos últimos se especializan, efectivamente, en las vocales *e* o *ä*—, es como un despliegue lento de la riqueza de vocalización del idioma alemán, sujetado y concentrado mediante la sobriedad del tono y la acentuación del verso a lo largo de al menos siete vocales:

Ach! es ist so dunkel in des Todes Kammer,
Tönt so traurig, wenn er sich bewegt ...

En cuanto al nivel semántico, podría tal vez aplicársele lo que hace un instante se apuntaba con motivo de la diégesis narrativa: que, aun siendo en principio el más accesible, sobresale la traducibilidad de todo cuanto tiende en un poema a la imagen visionaria o la metáfora. Así, un *haiku* de Bashō:

El templo en la montaña.
Las piedras perforadas
por voces de cigarras.[122]

No basta con una idea —por lo demás, poderosa— de Yehuda ha-Leví para que dos versos suyos tengan fuerza de poema:

Los esclavos del mundo son esclavos de otros esclavos;
el esclavo de Dios es el único esclavo que es libre.

Ni acaso tampoco el ingenioso hallazgo de una situación cuasi real:

... me besó entre risas los ojos,
pero no besó en ellos sino su imagen.[123]

Imagen también visionaria —pues las hubo durante el Renacimiento y el Barroco— es el ilustre verso final de la «Epístola moral a Fabio»: *antes que el tiempo muera en nuestros brazos*. ¿Tiempo personificado, tiempo no sólo mortífero sino mortal en el instante en que no son los dos amigos —Fabio y el poeta— quienes mueren en él, sino él quien muere en y con ellos? ¿La imagen del pulso nos reduce al ámbito fisiológico? ¿Asistimos a nuestra propia muerte, como si la protegiéramos? Son múltiples las lecturas posibles de este verso de Fernández de Andrada, si asignamos un signo + y un signo — a «tiempo», a «muera» y a «en nuestros brazos» y compaginamos de distintas formas estas seis visiones positivas o negativas de unas mismas realidades enlazadas:

Ya, dulce amigo, huyo y me retiro
de cuanto simple amé: rompí los lazos:
ven y sabrás al grande fin que aspiro
antes que el tiempo muera en nuestros brazos.

Imagen riquísima y como tal, sin embargo,

tant que le temps ne meure dans nos bras,

122. Traduzco la versión de Earl Miner, 1979, p. 148.
123. Yehuda ha-Leví, *Antología poética*, trad. Rosa Castillo, Madrid, 1983, páginas 75, 27.

traducible quizás.

Baste con lo *dicho rápidamente* para sugerir la relación entre estratificación, función imaginativa y traducibilidad. En otras ocasiones y otros sistemas, serán diferentes las funciones sobresalientes. Pero con ello abordamos —gracias a la traducción— el campo de la historiología y nuestro capítulo final.

16. LAS CONFIGURACIONES HISTÓRICAS: HISTORIOLOGÍA

Los elementos fundamentales de la historiografía literaria, es decir, las unidades extensas —períodos, corrientes, escuelas, movimientos— que permiten estructurarla, haciéndola inteligible, ordenando su devenir temporal, no suelen reducirse a ámbitos nacionales. Hay términos privativos, sí, de determinados países, como *Sturm und Drang* y *Biedermeier*;[1] y movimientos o submovimientos más o menos locales, como el «Futurismo» italiano, el «Acmeísmo» ruso, el *Noucentisme* catalán, el «Creacionismo» hispánico; así como también adjetivaciones concretas que los manuales nacionales utilizan en el interior de otros conceptos más amplios, como *Elizabethan drama, Restoration comedy*, «Decadentismo» o «Generación del 98». (La idea de generación suele ceñirse —es uno de sus inconvenientes— al ámbito nacional; aunque no siempre es así.)[2] Pero es evidente que estas unidades más chicas han de incorporarse tarde o temprano a conjuntos superiores, los que describen el desarrollo de la historia literaria de Occidente. Las etapas principales de este desarrollo sobresalen por vía de internacionalidad, implicando contactos entre lenguas y tradiciones diferentes; y al propio tiempo son índices —como por ejemplo el Renacimiento— de épocas y tendencias históricas supranacionales, que abarcan lo mismo la historia de las ciencias naturales que la de las ideas políticas o filosóficas. Estos entretejimientos y superposiciones son complejos y no pueden simplificarse, como la

1. Si bien algunos historiadores, como J. Casalduero (véase nota 4), han intentado ampliar el espacio europeo del *Sturm und Drang*; y V. Nemoianu, el de *Biedermeier*, haciéndolo coincidir en general con la debilitación o el retroceso del Romanticismo a mediados del siglo XIX, véase Nemoianu, 1984.

2. Véase el intento de Henri Peyre, *Les Générations littéraires*, París, 1948.

práctica demuestra. En Alemania un *Klassizismus*, el de la vejez de Goethe, suele suceder al Romanticismo. Y el tránsito del Renacimiento a la Ilustración —dos épocas o corrientes cuya existencia muy pocos ponen en duda— es bastante confuso desde un punto de vista europeo, sobre todo en lo que toca a la extensión espacial del Barroco y a su relación con el *Classicisme* francés y sus aledaños. Pero la vastedad del campo cubierto por los términos generalmente empleados para trazar el itinerario de la literatura escrita en idiomas europeos no es discutible. Aludo a conceptos como el de Barroco, Romanticismo, Realismo y Simbolismo —limitándonos a los sintetizados por Wellek en sus libros de ensayos.[3]

Pero sí es discutible el carácter, la oportunidad, el uso preciso de cada uno de estos conceptos; y el modo de entrelazarlos o articularlos diacrónicamente; y la naturaleza misma de la idea de período, o corriente, o movimiento. Es más, estimo que deben ser lo que Ferrater Mora denominaba «cuestiones disputadas». No así en algunos países, como por ejemplo España, donde los estudiosos —ilustres excepciones aparte, como Joaquín Casalduero[4]— vuelcan todas sus energías en la crítica literaria —o también hoy en la teoría literaria o lingüística—, pero suelen aceptar las configuraciones históricas convencionales con extraña parsimonia intelectual, como si de cosas o *faits accomplis* se tratara. ¿Por qué el plagio ha de ser norma en el campo de la historiografía? ¿Por qué hemos de depender de la teoría de la historia —historiología— de los demás? Los hay que se preguntan y afligen, pongo por caso, acerca de las relaciones que hay o que ha habido entre Literatura e Historia, o entre Literatura e Historia Social. Pero esta pregunta de entrada no es inteligente. No podemos vaciar la crítica literaria de todo contenido histórico, separando la noción de «Literatura» de la noción de «Historia», y suspirar luego por la rectificación de tan grave divorcio. Nos hallamos, en realidad, ante distintos géneros —sí, *géneros*— de pensamiento y escritura historiográficos —historia literaria, historia social, historia política, etc.— que corresponden o habrían de corresponder a los distintos niveles o sectores del mundo plural, o mejor dicho, de

3. Véase Wellek, 1963 y 1970. Para una historia de la historiografía literaria, véase el análisis y magistral resumen de H. R. Jauss, 1967, secciones 2-4. Sobre su resurgir actual, véase M. Szabolcsi, 1980.

4. Véase, entre sus muchas obras, J. Casalduero, 1943, 1972, 1973; donde aparecen términos como Naturalismo, Impresionismo, Expresionismo y Cubismo.

los mundos, en que vivimos. Estos parcelamientos son de por sí historiables. Averiguar cómo los diferentes niveles se tocan, encajan o afectan mutuamente, es tarea ardua, de alcance filosófico (y literario). Sí sé que es condición previa de toda respuesta a tan ambiciosa pregunta —o al menos condición simultánea— la inteligibilidad o integridad de la historia literaria misma. ¿Cuáles son sus principios constituyentes? ¿Las formas intertemporales que determinan sus continuidades y discontinuidades? ¿La originalidad —o dificultad— que supone la peculiar supervivencia de la palabra poética («signo de una historia —decía Barthes— y resistencia a esa historia»)? [5] ¿A qué clases de relato apelan las historias literarias, o a qué tácticas narrativas, y qué tienen éstas en común con las ficciones o «historias» inventadas? ¿Qué es un «suceso» (*événement*, *Ereignis*) poético, y qué interacciones hay entre éste y el sistema envolvente de una época? Hemos comprobado en los capítulos anteriores que las diversas investigaciones propias del comparatismo asumen todas una conciencia teórica. Es asimismo notable en este terreno el incremento de la reflexión teórica o historiológica.

Frente a la historia de la literatura, el vocabulario básico de que dispone el estudioso es muchísimo menos rico que frente a la crítica. Es algo normal y lógico, puesto que contamos todavía con la herencia de Poéticas y Retóricas anteriores al advenimiento de una preocupación histórica de corte moderno. Basta, aún hoy, con hojear cualquier diccionario especializado para percatarse de esta carencia. Uno de los mejores, el *Dictionary of World Literature* de Joseph T. Shipley (Nueva York, 1943, 1953²), acogía las voces «período» y «tradición» (de uso frecuente, esta última, en la crítica angloamericana desde T. S. Eliot y John Livingston Lowes).[6] Más reciente, y bastante más completa, la *Encyclopaedia of Poetry and Poetics* de Alex Preminger (Princeton, 1965) trae solamente «tradición».

Así las cosas, Renato Poggioli se vio obligado a definir la idea de «movimiento» y la de «escuela» al principio de su *Teoria dell'arte d'avanguardia* (Bolonia, 1962). Reúne Poggioli bajo el concepto de *escuela* las principales agrupaciones artísticas y literarias anteriores

5. «Histoire ou Littérature», en Barthes, 1963, p. 149: «signe d'une histoire, et résistance à cette histoire».

6. Véase Harry Levin, «The Tradition of Tradition», en Levin, 1958, pp. 17-26; véanse las críticas de la idea de tradición en H. R. Jauss, 1967, sección 4; C. Guillén, 1971, p. 453, y C. Uhlig, 1982, pp. 35 ss.

al Romanticismo: *neoteroi* de Alejandría, trovadores provenzales, *Minnesinger*, petrarquistas, *Pléiade*, etc. La escuela supone unos maestros, una continuidad, una tradición que se respeta y estudia, unas habilidades que se adquieren, unos alumnos que tienen por insuficiente —*ars longa, vita brevis*— su propia experiencia. Del Romanticismo para acá, en cambio, florecen *movimientos* cuyos propósitos son polémicos e inmanentes. El movimiento se orienta hacia el futuro, o mejor dicho, desde él. Es lo que Octavio Paz más tarde llamaría la «tradición de la ruptura».[7] Cierto que en la práctica el asunto se complica y existen mezclas o supervivencias, como los martes de Mallarmé, la «torre» de V. Ivánov en Rusia, el círculo de Stefan George. Pero la polaridad es sin duda aprovechable:

> E mentre la scuola presuppone la consacrazione dei discepoli a un fine che li trascenda, il movimento e i suoi seguaci operano in funzione d'un fine immanente al movimento medesimo. La scuola è inconcepibile all'infuori dell'ideale umanistico, dell'idea della cultura come *thesaurus*: un movimento concepisce invece la cultura non come incremento ma come creazione, o almeno la tratta come un centro d'attività o d'energia.[8]

Unos años más tarde Aleksandar Flaker añadiría que la existencia de un movimiento depende del efecto de un sistema crítico, o sencillamente de la actividad del crítico —como Chernyshevski, tras el cual los críticos de los años sesenta llamaron el «movimiento gogoliano», o de Gogol (*gogolevskoe napravlenie*), lo que luego se denominaría «realismo»—. «"Movimiento" debería aplicarse —escribe Flaker— a aquellas tendencias en los procesos de la historia literaria que en un momento particular se manifiestan en la crítica literaria y otras formas de *conciencia* literaria.» [9] Pienso que este rasgo estaba incluido, o al menos implícito, en la definición de Poggioli, y que

7. Véase Paz, 1974.

8. R. Poggioli, 1962, p. 33: «y mientras la escuela presupone la consagración de los discípulos a un fin que les trascienda, el movimiento y sus secuaces obran en función de un fin inmanente al movimiento mismo. La escuela es inconcebible fuera del ideal humanístico, de la idea de cultura como *thesaurus*: un movimiento en cambio concibe la cultura no como incremento sino como creación, o al menos la trata como un centro de actividad y de energía».

9. A. Flaker, 1973, p. 187: «"movement" should be applied to those tendencies within the processes of literary history which are manifested at a particular time in literary criticism and other forms of literary *consciousness*».

la conciencia teórica era también importante para ciertas escuelas antiguas, o durante el siglo XVI para jefes de fila como Ronsard o Fernando de Herrera. En ambos casos la conciencia teórica es un factor aglutinante de evidente eficacia, que el historiador ha de tener en cuenta al distinguir, como dice Flaker, entre sus propias analogías tipológicas y las agrupaciones que se definieron a sí mismas en el pasado, mediante por ejemplo los manifiestos tan característicos de las vanguardias. Nos encontramos ante dos modelos conceptuales —escuela, movimiento— cuyos caracteres distintivos determinan lo mismo unas prácticas que unas posturas, convenciones o autodefiniciones teóricas.

Cuando en 1967 yo preparé para el Congreso de la AILC reunido en Belgrado, una ponencia sobre la idea de *período* literario —estimulado en realidad por la polémica de Lévi-Strauss con Sartre al final de *La Pensée sauvage* (1962), donde aquél subrayaba la convencionalidad de los esquemas cronológicos en que se apoya la Historia—, no pude sino advertir que, con algunas excepciones, como los escritos de René Wellek, la bibliografía sobre el tema era muy escasa.[10] A lo que sí pude apelar fue al debate entre Karl Heussi y Georg von Below durante los años veinte, a las propuestas de Fernand Braudel, a la trayectoria del concepto de Renacimiento, o sea, a las reflexiones de los historiadores mismos sobre el problema de la periodización.[11] Claro está que el carácter peculiar, *sui generis*, de la historia literaria exigía modificaciones y adaptaciones pronunciadas, al trasladarse de una clase de historiografía a otra. Desde aquella fecha los estudios sobre periodización han menudeado, llegando a convertirse en uno de los temas básicos del comparatismo actual; así por ejemplo, la última recapitulación de Ulrich Weisstein, *Vergleichende Literaturwissenschaft. 1968-1977* (Berna, 1981), encierra un capítulo (el 7) sobre *Periodisierung*.[12] Fue significativo al respecto el

10. Mi artículo, «Second Thoughts on Currents and Periods» apareció no en las Actas de Belgrado sino en el Homenaje a Wellek, *The Disciplines of Criticism*, ed. Peter Demetz, Thomas Greene y Lowry Nelson, New Haven, 1968, pp. 477-509. Véase una versión ampliada en C. Guillén, 1971, pp. 420-469.

11. Véase la bibliografía en C. Guillén, 1971, p. 423, notas 5 y 6.

12. Véase, sobre periodización, Wellek, 1941, 1947 y 1956, cap. 19; Barthes, n. 5; H. P. H. Teesing, 1949; W. Binni, 1963; A. Fowler, 1972; C. Bouazis, ed., 1972 (arts. de Françoise Gaillard y Jacques Leenhardt); el número especial de *Neohelicon*, I, 1 (1972) (arts. de A. Balakian, A. Dima, A. Flaker, C. Guillén, I. Sötér, A. O. Aldridge); Hayden White, 1973; Weisstein, 1975, cap. 5; U. Margolin, 1975. Hay bibliografía en

coloquio celebrado en la Academia de Ciencias de Budapest en 1972, cuyas actas componen el primer volumen de la revista *Neohelicon* (1972). Y —lo que es acaso más importante— los volúmenes que vienen publicándose desde 1978 bajo el título *Histoire comparée des littératures en langues européennes* demuestran que existe, por parte de los comparatistas que colaboran en este amplio proyecto, un consenso no sólo teórico sino práctico acerca del problema de la periodización.[13]

Ante este problema, el de la estructuración del tiempo histórico —la necesidad de subdividir o determinar el devenir, de interpretar la evolución cultural, de dar orden a un relato no ficticio— cabe señalar también dos polos opuestos, o si se prefiere, dos modelos complementarios. El modelo A acentúa la discontinuidad. Los valores dominantes surgen de la temporalidad y la dominan durante cierto número de años, apareciéndosenos como principales y característicos lo mismo de un momento que de otro. Estos valores construyen algo como pequeños mundos —«moradas vitales», diría Américo Castro—, sociedades pretéritas y sin embargo, cuando el historiador mora en ellas, presentes para la sensibilidad del lector moderno. Estas moradas vitales son netamente diferenciables de lo que sobreviene antes o después. Ejemplo de este mundo axiológico sería la idea que tuvo Jakob Burckhardt del Renacimiento. Mientras Michelet y sus predecesores habían visto en el Renacimiento la aurora del Siglo de las Luces y de la creencia en el progreso, haciendo hincapié en el dinamismo histórico y la interrelación entre sus diferentes fases o épocas, Burckhardt aisló el ámbito de las ciudades italianas y lo consideró como un ideal cultural cuasi autónomo.

El modelo B acentúa la continuidad, subraya el fluir del tiempo, el contacto entre el antes y el después, y al interior de cada período,

---

Weisstein, 1981, p. 208, y al final del capítulo sobre periodización, asimismo útil, por Martin Brunkhorst en M. Schmeling, 1981.

13. La *Histoire comparée*, patrocinada por la AILC, bajo la dirección de Jacques Voisine, luego de Henry Remak y después de Jean Weisgerber, consta de volúmenes en francés o inglés, escritos en colaboración por numerosos especialistas de Europa occidental, Europa oriental y América. Han salido *Expressionism as an International Literary Phenomenon*, ed. U. Weisstein, París y Budapest, 1978; *Le Tournant du Siècle des Lumières. 1760-1820. Les genres en vers des Lumières au Romantisme*, ed. G. M. Vajda, Budapest: Akadémiai Kiadó (que también publica los volúmenes siguientes), 1982; *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, ed. A. Balakian, Budapest, 1982; *Les Avant-Gardes littéraires au XX^e^ siècle. I. Histoire. II. Théorie*, ed. J. Weisgerber, Budapest, 1984, 2 vols.

cuya individualidad o autonomía queda muy matizada, la diversidad de sus componentes. Este segundo modelo destaca la pluralidad de valores —y de estilos, convenciones, temas, formas— que resulta del estudio de las confrontaciones y disconformidades presentes en cada época. Se percibe en el pasado lo que tantos hemos vivido en el presente: las opciones y luchas, la interacción de continuidades y discontinuidades, el contraste entre los acontecimientos singulares y las instituciones venerables, la superposición (como en Fernand Braudel)[14] de distintos ritmos y duraciones, correspondientes a las distintas clases de actividad literaria, artística o cultural. Este modelo múltiple y polémico admite la contradicción y el cambio como estructuras propias de toda nación o civilización desarrollada. Así Francesco De Sanctis, que en su espléndida *Storia* minimizó los períodos convencionales, recurrió siempre que pudo a una cronología no interpretativa (*Trecento*, *Quattrocento*, etc.) y, enlazando los diversos momentos de la evolución de la literatura italiana, destacó el valor ejemplar —y hasta profético, según veremos ahora— de ciertos protagonistas esenciales (Boccaccio, Maquiavelo, Manzoni).[15] Así Johan Huizinga, que no vio en el Renacimiento sino un aspecto de la cultura del siglo XVI, haciendo hincapié en aquellas formas del mundo medieval que siguen discurriendo y obrando durante dicho siglo, en pugna con la Reforma y otros sucesos innovadores, como si la Edad Media y el Renacimiento debieran considerarse no como cercenados por una línea vertical sino como si juntos fluyesen horizontalmente, superponiéndose durante largos años.[16] Así Georg Brandes, que en su *Hovedstromninger* —o *Hauptströmungen*: corrientes principales— hizo resaltar poderosamente el gran impulso dinámico, reformador y revolucionario que mueve y anima al siglo XIX entero, contra viento y marea, arrollando obstáculos y contratiempos como los fracasos de las sublevaciones liberales de 1848.[17]

14. Véase nota 55 del cap. 14. Paul Cornea ha comentado y destacado esta experiencia de la diversidad por parte de los historiadores de hoy, véase Cornea, 1983, p. 46.

15. Véase F. De Sanctis, *Storia della letteratura italiana*, ed. B. Croce, Bari, 1939, 2 vols. Actitud crítica que quizás influyera en las reservas de Croce acerca de la periodización, véase «Epoche cronologiche e epoche storiche», en *La storia come pensiero e come azione*, Bari, 1954⁹, pp. 308 ss.

16. Véase J. Huizinga, *Wege der Kulturgeschichte*, trad. W. Kaegi, Munich, 1930, p. 119; o «Het probleem der Renaissance», en *Verzamelde Werken*, Haarlem, 1949, IV, p. 257.

17. Véase G. Brandes, *Main Currents in Nineteenth Century Literature*, Londres, 1906, 6 vols. La edición danesa es de 1872-1890.

Desde tal ángulo la noción de *corriente* (o cualquier otro término análogo, es decir marcadamente «horizontal» y diacrónico) resulta ser indispensable. Es idea perfectamente compatible con el modelo dialógico y pluralista de período. Es más, el período se presenta como una superposición o interrelación estructurada —o sea, un sistema— de corrientes fundamentales y constituyentes, algunas de las cuales proceden del período anterior, mientras otras siguen fluyendo y evolucionando hacia el futuro. Tal es el consenso al cual aludí hace un instante con motivo de la *Histoire comparée des littératures en langues européennes*, que incluye volúmenes consagrados a un espacio temporal completo (como *Le Tournant du siècle des Lumières. 1760-1820*, dirigido por G. M. Vajda para los géneros en verso, por Jacques Voisine para la prosa) y otros que se centran en corrientes (como *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*, coordinado por Anna Balakian) no excluyentes de otros movimientos contemporáneos (como el *Naturalisme*, al que dedica unos tomos, para la misma serie, Yves Chevrel). Desde semejante punto de vista se ordenan los usos y sentidos de términos afines, como el de generación.[18]

El método de las generaciones, cultivado en España por Ortega y Julián Marías, pone de relieve cierto dinamismo histórico a través del diálogo de las edades y de quienes comparten unas experiencias comunes; es decir, en algo se aproxima al polémico modelo B que acabo de bosquejar, a través de la diacronía que construye la sucesión de generaciones. Pero en lo esencial este método destaca la homogeneidad, como en el polo contrario, de una agrupación sincrónica, subestimando las diferencias y disconformidades entre grupos, corrientes y movimientos formados por personas de idéntica edad —la diversidad a la que da cabida el modelo B. La generación es una sinécdoque, una cala parcial de alcance demasiado limitado para quienes nos inclinamos hacia el modelo B en general, o más concretamente, hacia el concepto más amplio y totalizador de sistema literario o sistema cultural, sobre el que ahora volveremos.[19]

Los períodos literarios, resume Istvan Sötér, son polifónicos: «within a historical period there exists a *polyphony* of trends and

18. Véase C. Guillén, 1971, pp. 420-469.
19. Véase el resumen histórico de Julián Marías, con bibliografía, en *El método histórico de las generaciones*, Madrid, 1961[a]. Véase n. 2.

events in literature and the arts».[20] Esta polifonía consiente variedades y diferencias no sólo entre tendencias y sucesos nuevos o novedosos, sino entre lo nuevo y lo viejo, o mejor dicho entre lo nuevo y los remozados valores que en contacto con éste asume lo viejo. Observa Alberto Blecua que ante las épocas en que se producen grandes cambios culturales los análisis críticos han de percibir de qué modo se entrecruzan signos viejos y signos nuevos: «en general, en este tipo de estudios suele darse una tendencia a las dicotomías simplistas que enfrentan lo viejo a lo nuevo, sin matizar y sin considerar que cuando un signo se mantiene a través de los siglos, difícilmente puede conservar en cada momento histórico un mismo significado».[21] La aceptación de esta pluralidad tiene, efectivamente, la gran ventaja de que nos ayuda de modo decisivo a percibir las condiciones y formas del *cambio* en el itinerario temporal de la literatura. El modelo monolítico de época tropieza con graves dificultades al querer aprehender el tránsito de una época a la siguiente.

El itinerario temporal de la literatura es un proceso complejo y selectivo de acrecentamiento. Los sistemas literarios evolucionan de una manera muy especial, que se caracteriza por la continuidad de ciertos componentes, la desaparición de otros, el despertar de posibilidades olvidadas, la veloz irrupción de novedades, el efecto retardado de otras. Hay grandes reputaciones, no meras modas pasajeras, que se vienen abajo, géneros o subgéneros que se desvanecen, como *La Celestina* y sus imitaciones a fines del siglo XVI, o el soneto en la poesía italiana moderna. Hay *recuperaciones* y rescates asimismo influyentes y espectaculares, en todos los ámbitos de las artes y la cultura, como los esfuerzos de los lingüistas y humanistas rumanos de la segunda mitad del siglo XVIII —S. Micu, G. Sincai, P. Maior— por conocer los orígenes de su lengua y cultura en Roma, haciendo posibles futuras afirmaciones de la identidad y unidad nacional de Rumanía; o como la tentativa de nutrir de nuevo raíces africanas en América Latina y más tarde Estados Unidos, a través de los diferentes géneros de arte afroamericano. Piénsese en el retorno a baladas y romances tras Herder y los hermanos Grimm; a la pintura de los vasos griegos y los bodegones grecorromanos; al *Popol Vuh*

20. I. Sötér, 1974, p. 25. Sobre las corrientes internacionales, véase *Proceedings V*, I, pp. 1-428.
21. A. Blecua, 1981, p. 111.

y la poesía indígena de Perú y de México; a grandes artistas olvidados como el Greco, Vermeer o La Tour. Estos fenómenos culturales de duración determinada, pero cuya interrupción no es definitiva, es lo que George Kubler denomina, en *The Shape of Time* (New Haven, 1962), «duraciones intermitentes» (*intermittent durations*), con las cuales procura denotar las discontinuidades peculiares del tiempo histórico-cultural. Estas discontinuidades no pueden reducirse, como también señala Pierre Vilar, a curvas, crecimientos, decadencias u otras nociones tomadas de modelos mecánicos o biológicos.[22] El tiempo biológico, escribe Kubler, consta de secuencias ininterrumpidas; el tiempo histórico-cultural, de acciones, más que continuas, intermitentes, entre las cuales hay intervalos de muy variable extensión y contenido.[23] De ahí la necesidad constante de revalorizar el pasado perdido o subestimado: Nerval y Lautréamont reinterpretados por los surrealistas; John Donne y los metafísicos ingleses, por T. S. Eliot; Góngora, por Dámaso Alonso y sus amigos poetas. Las recuperaciones son características de todas o casi todas las épocas. «Reaching into the past» —alcanzar o recurrir al pasado—, como dice Wellek, es una coordenada fundamental de la historia de la literatura.[24] Y nótese que para abrazar la riqueza y peculiaridad de ésta, hace falta no solamente una concepción pluralista del período o la época, sino una visión diversificada y compleja de la temporalidad, que se subdivide y multiplica ella misma en corrientes, ritmos y duraciones diferentes.[25]

Estas concepciones flexibles y múltiples de la periodización, que venimos abordando, permiten que el historiador acoja o incluso ponga de relieve esta o aquella corriente importante —es decir, que le importe— sin tener que reducir a ella todo un espacio temporal. De tal suerte los esquemas que la crítica viene proponiendo con motivo de

22. Véase P. Vilar, «Croissance économique et analyse historique», en *Première Conférence Internationale d'Histoire Economique. Contributions*, La Haya, 1960, p. 37.

23. Véase G. Kubler, 1962, p. 13. Sobre la unión de continuidades y rupturas, véase M. Gsteiger, 1983 *b*.

24. Véase Wellek, 1973, p. 439; y C. Uhlig, 1982, «Palingenese», pp. 63 ss.

25. Resumo rápidamente a C. Guillén, 1977 *a*, 1978 *a*. Jean-Paul Sartre pensaba que el hombre, al orientarse hacia un futuro, personaliza el tiempo, véase *Critique de la raison dialectique*, París, 1960, p. 64: «on doit comprendre, en effet, que les hommes ni leurs activités sont *dans le temps* mais que le temps, comme caractère concret de l'histoire, est fait par les hommes, sur la base de leur temporalisation originelle». Escribió Aristóteles, *Fís.* VI, 4.234 b 10: «todo lo que cambia es divisible necesariamente».

términos como Barroco, Romanticismo o Simbolismo dejan de ser totalizadores o excluyentes. Las vicisitudes de la crítica del Barroco confirman dos cosas: que la historia de las literaturas europeas es mucho más intrincada que el camino, en general sucesivo y unilineal, de las artes plásticas (a cuya periodización, sobre todo desde Wölfflin, tratan de amoldarse los críticos literarios); y que esa complejidad conlleva dificultades especiales al examinar los siglos que median entre el ocaso de la Edad Media y el triunfo de la Ilustración. De ahí la introducción, hace unos años, de otro término venido de la pintura, el Manerismo (o Manierismo),[26] y la tendencia actual a estudiar el Barroco analítica y cautelosamente, sin descuidar las disparidades nacionales, y partiendo de un espacio cronológico neutro, el siglo XVII o Seiscientos, dentro del cual se encajan las principales obras y escuelas barrocas. Lo decisivo es elegir en cada caso, como afirma Wellek, la corriente dominante. Los términos periodológicos —*period-terms*— son «names for systems of norms which *dominate* at a specific time of the historical process».[27] El propio Wellek ha escrito para el Romanticismo un resumen que es ante todo una recapitulación de los usos críticos del adjetivo «romántico», desde los orígenes de tal uso en el siglo XVII hasta las investigaciones y propuestas en nuestros días de Albert Béguin, Albert Gérard, H. H. Remak y Geoffrey Hartman.[28]

Es decir, volvemos a precisar una perspectiva histórica: esta vez ante los avatares de la estructuración, que es una valorización, del pasado. Daré dos breves ejemplos. Roger Bauer ha mostrado que el descubrimiento del Rococó durante la segunda mitad del siglo XIX va de mano con la boga en París de la palabra *décadence* y del decadentismo. *Decadentia* es voz tardía que no pertenece al latín clásico. Sus derivados vulgares se emplean a veces durante los siglos XVII y XVIII —en Montesquieu, con motivo ya del imperio romano, pero menos frecuentemente que *corruption*, *dégénérer*, *luxe*, *mollesse*— y con mucha parsimonia en la época romántica. Baudelaire con mo-

26. Sobre el Manerismo, como también el Barroco, véase G. R. Hocke, 1961; J. Rousset, 1962 *b*; A. M. Boase, 1962; E. B. O. Borgerhoff, 1963; «The Concept of Baroque in Literary Scholarship», en Wellek, 1963, pp. 69-127; E. Orozco Díaz, 1970; F. W. Robinson y S. G. Nichols, jr., 1972; F. Warnke, 1972; A. Gérard, 1983.

27. Wellek, 1963, p. 129.

28. Véase A. Béguin, 1937; A. Gérard, 1957; H. H. Remak, 1961; «The Concept of Romanticism in Literary History», en Wellek, 1963, pp. 128-221; G. Hartman, 1954, 1962.

tivo de Poe (1857), Théophile Gautier en su elogio fúnebre de Baudelaire (1868), Paul Bourget y los Goncourt sí lanzan el término, enormemente popular durante las décadas de los años 1880 y 1890 (*À rebours*, 1884, de Huysmans, que al respecto no es un innovador, la revista *Le Décadent*, 1886, las ironías de Verlaine, las acusaciones de Zola), y que se adopta en otros lugares como un galicismo mental en primera instancia (Nietzsche lo emplea primero con ortografía francesa, en *Ecce homo*, 1888: «brauche ich ... zu sagen, dass ich in Fragen der *décadence* erfahren bin?»).[29] Pues bien, el retorno al Rococó (derivado argótico de *rocaille*) es un proceso paralelo; como la propensión a Venecia moribunda, al tema del Andrógino (de T. Gautier a Thomas Mann), a la Cartago de *Salammbô*, a Lesbos. Se recupera el crepúsculo del Antiguo Régimen, con todo el desprecio posible hacia la burguesía —por parte, claro está, de los burgueses, que se sublevan contra sí mismos, según escriben los Goncourt en su *Journal* (24 de agosto de 1860): «le bourgeois ... se révolte contre lui-même et cherche le rococo». Se redescubre a Watteau, los parques placenteros, las máscaras, los carnavales, el viaje fabuloso a Citeres, las favoritas de Louis XV. Son las *Fêtes galantes* de Verlaine; y las de Rubén Darío. A cada época, dice Roger Bauer, la delatan sus nostalgias. «Toute époque se trahit par ses nostalgies.» [30]

Mi otro ejemplo es el primer libro de Donald Fanger, *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol* (Chicago, 1965). Imposible manejar un término tan disputado y disputable como «realismo», con la originalidad de Fanger, sin percatarse previamente de su trayectoria histórica. Es lo que intenta el capítulo inicial del libro, titulado «Realism, Pure and Romantic», ¿Cómo deslindar el realismo, esa tremenda petición de principio? Nos encontramos, por una parte, ante una modalidad particular («a discrete *mode*») que existe desde la Antigüedad; por otra, ante el producto de un momento histórico más reciente («the product of a more recent historical *moment*»). Este momento es los años posteriores a 1850, cuando, en torno al pintor Courbet, y luego Champfleury, Duranty y otros escritores, el *réalisme* se proclama a sí mismo en tono crítico y desafiante (convirtiéndose por lo tanto en

29. «¿Hace falta que diga que en cuestiones de *décadence* soy persona experimentada?».
30. R. Bauer, 1978 *a*, p. 198, y, sobre la decadencia, Bauer, 1978 *b*.

movimiento, según A. Flaker). Los Antiguos habían asignado los aspectos cotidianos y ordinarios del vivir a la zona de lo cómico. El realismo «puro» de la segunda mitad del siglo XIX, a las zonas que sus predecesores, los románticos, no habían sabido percibir o valorar. La voluntad de realismo de estos idealistas reformados —«*reformed idealists*», los denomina Harry Levin en su monumental *The Gates of Horn* (Nueva York, 1963)— coincide con una «literatura de oposición» en que Fanger ve la herencia de la tradición cómica. Situados dentro de estas coordenadas, los realistas de la primera mitad del siglo, no puros pero sí de excepcional amplitud interpretativa —Balzac, Dickens, Gogol, de los que arranca la obra de Dostoyevski—, se perfilan mucho más nítidamente. En pleno Romanticismo, estos visionarios de lo visible, estos alucinados de lo real persiguen y descubren lo característico, lo simbólico, lo grotesco, lo melodramático, lo irónico y sobre todo la pronunciada individualidad de sus personajes, entre los cuales aparecen contrastes incesantes. Son *mythopoets*, cuyo campo predilecto de exploración mítica es la ciudad. Mitopoeta de la ciudad, Dostoyevski descubre en Petersburgo una inagotable pesadilla.[31] Pero yo sólo puedo indicar aquí lo que concierne al presente capítulo: que dentro del período llamado Romanticismo Donald Fanger encaja una corriente, el Realismo romántico, que ni coincide con el período entero —no todo es Realismo en el Romanticismo—, ni se circunscribe completamente a él —el Realismo, como «modalidad», existe antes y después. La corriente aislada por Fanger es intraperiodológica y extraperiodológica a la vez.

Conviene subrayar esta dimensión, que es una de las principales virtualidades de lo que llamé hace un momento el modelo B. La estructuración del tiempo histórico no levanta barreras infranqueables. La división en épocas, períodos o coyunturas no conduce a una especie de atomismo histórico. Según vimos anteriormente (el cap. 14, sobre Tematología), la diversidad que brinda la evolución histórica no tiene la última —o la única— palabra. Los movimientos de vanguardia, sin ir más lejos, son un buen ejemplo de esta dimensión extraperiodológica. La *Teoria dell'arte d'avanguardia* (1962) de Renato Poggioli es un gran libro, cuya originalidad se percibe hoy mejor que hace treinta años (su primera redacción aparece en la revista *Inventario*, 1949 y 1950), también desde el punto de vista

31. Véase D. Fanger, 1965, caps. 1, 5.

del método utilizado. Por aquellos años el llamado estructuralismo, el de los años sesenta, en efecto, denunciaría las limitaciones de la curiosidad histórica que se ciñe al antes y al después, contentándose con la retahíla de *événements*, de sucesos singulares y desmigajados. Recuérdese la frase final de *Du miel aux cendres*: «pour être viable, une recherche tout entière tendue vers les structures commence par s'incliner devant la puissance et l'inanité de l'événement».[32] Existe, sí, un atomismo de la temporalidad (también para el artista, sobre todo para el novelista: las «epifanías», las iluminaciones fugaces, en Joyce, Faulkner y Rosa Chacel). Uno de los pensadores más poderosos (y menos comprendidos) de nuestro tiempo, Claude Lévi-Strauss, propone una hipótesis: la existencia de vastos conjuntos o códigos universales de signos potenciales (de estructuras, o mejor, para evitar confusiones, metaestructuras). Las relaciones de coherencia que se hallan en una entidad singular —como el mito singular de determinada sociedad— sólo serían estructuras si éstas, tras cotejo con los elementos de otras entidades comparables, procedentes de diferentes culturas, se nos aparecen como transformaciones locales de un repertorio latente, transhistórico, de significaciones.[33] Pues bien, esta hipótesis tan sugestiva, y tan fecunda en el terreno de los mitos y del folklore, es difícilmente aplicable a la literatura escrita, de cambiante raigambre individual y social. ¿No quedaría por lo tanto más salida que el sentido de la unicidad? Notamos ahora que hay por lo menos otro camino, que es el emprendido por Poggioli. Toda una gama de movimientos poéticos a lo largo de casi doscientos años tienen ciertas condiciones psíquicas, sociales, ideológicas en común (como *Antipassatismo*, *Nichilismo*, *Agonismo*, *Futurismo*, *Decadentismo*, *Alienazione*, *Sperimentalismo*, *Scienticismo*, *Umorismo*, *Metafisica della metafora*, *Mistica della purezza*) siempre que los consideremos *como movimientos de vanguardia*. He aquí un ejemplo fehaciente de estructura diacrónica, a la vez histórica y reiterada. No es de extrañar que su originalidad y su también dilatada extensión en el espacio haya atraído en los últimos años la atención de numerosos críticos,

32. C. Lévi-Strauss, *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, París, 1966, p. 408: «para ser viable, una investigación que tiende toda ella hacia las estructuras comienza por inclinarse ante la potencia y la inanidad del suceso».
33. Como ejemplo, véase «La gente d'Asdiwal», en C. Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale deux*, París, 1973, pp. 175-233.

especialmente del Este europeo, como M. Szabolcsi, A. Marino y A. Flaker.[34]

Nos encontramos ante lo que puede llamarse una estructura diacrónica. Adviértase que no hace falta apelar a causalidades extraliterarias o extraculturales para localizarla y analizarla. Sin duda son operativas unas condiciones sociales comunes, pero al contar con ellas como fuente de explicación no sólo desplazamos nuestro razonamiento a otro género de discurso historiográfico, sino perdemos la oportunidad de reconocer en la historia literaria misma la dialéctica de lo uno y lo diverso. La cuestión que aquí se plantea es la posibilidad de una periodización literaria no atomizada; y la interrogación acerca de las formas empleadas para vincular un momento de tal itinerario a otro —rumbo a ciertas formas de interhistoricidad.

Una de las tentativas más brillantes de forjar eslabones de esta índole —intertemporales e interpoéticos— es la de Harold Bloom, que debo recordar aquí; si bien debo también aclarar que, en mi opinión, esta tentativa poco o nada tiene que contribuir al estudio comparativo de la poesía. El ensayismo de Bloom, o sea su propia literatura, bastante próxima por su brío y su tono (un *pathos* alegre) al de ciertos desconstruccionistas de Yale, parte de la afirmación de la vanidad de toda crítica literaria justa o acertada; y efectivamente corrobora en la práctica la viabilidad de tal postura. Bloom no cultiva ya la crítica, ni tampoco la historia —en un sentido mínimamente preciso de esta palabra—, pero nos ofrece en cambio una teoría del Poeta Moderno, o dicho sea con sus propios términos, del poeta posterior a la Ilustración. El poeta moderno de primer orden, que Bloom llama el poeta fuerte, *the strong poet* (no a lo Nietzsche, me parece, sino más bien a lo Hemingway, como un turista norteamericano que corre los toros en Pamplona), padece la ansiedad —aludo aquí a *The Anxiety of Influence* (1973)— de un enfrentamiento de toda la vida con el Padre, o sea con el Gran Poeta anterior, a quien emula: desviándose de él, corrigiéndole, asimilándole, o malbaratándole («malleyéndole»: *misreading him*). Se trata de una forma de intertextua-

34. Véase M. Szabolcsi, 1969; A. Marino, 1977 *a*, 1979 *a*, 1980. A. Flaker, 1980, 1983. Asimismo, L. Bergel, 1964; B. Goriély, 1967; M. Calinescu, 1969; J. Weightman, 1973; O. Paz, 1974; C. Viticllo, 1984. Pionero fue sin disputa Guillermo de Torre, *Literaturas europeas de vanguardia*, Madrid, 1925, varias veces reeditada y ampliada. Ya mencioné, n. 13, los dos volúmenes monumentales, *Les Avant-Gardes littéraires au XX[e] siècle*, Budapest, 1984, reunidos por Jean Weisgerber.

lidad (cuyo marco freudiano sólo confirma su carácter compulsivo). Bloom enumera una serie de fases que son revisiones y utilizaciones de variada naturaleza; entre las cuales sobresale la primera, o *clinamen* (el desvío que permitía, según Lucrecio y los atomistas antiguos, que un átomo no siguiera el camino de otro). Leer es mal-leer; toda lectura es un *misreading*; pero las equivocaciones del gran poeta son deliberadas.

> Poetic Influence —when it involves two strong, authentic poets— always proceeds by a misreading of the prior poet, an act of creative correction that is actually and necessarily a misinterpretation. The history of fruitful poetic influence, which is to say the main tradition of Western poetry since the Renaissance, is a history of anxiety and self-saving caricature, of distortion, of perverse, wilful revisionism without which modern poetry as such could not exist.[35]

Son ideas que no nos cogen por sorpresa. Ya comentamos la *trahison créatrice* de Escarpit, la diacronía agónica del concepto de generación, las influencias y la intertextualidad.[36]

Los inconvenientes de las ideas propuestas por *The Anxiety of Influence* son de sobra evidentes. Se advierte, en primer lugar, la misma ingenuidad lógica con que tropezamos anteriormente (p. 312, n. 23). Si toda lectura es una lectura equivocada, como pretende Bloom, no hay lecturas certeras. Mas si éstas no existen, ¿cómo es posible entonces equivocarse? Además, según ya dije, no se trata de una visión auténticamente histórica. Se postula que desde la Ilustración hasta hoy el destino del poeta es un subjetivismo que lleva a la ansiedad, al rencor y a la lucha parricida. Aun admitiendo esta premisa, su principal consecuencia diacrónica es un proceso de gradual

35. H. Bloom, 1973, p. 30: «la Influencia poética —cuando involucra a poetas fuertes, auténticos— siempre pasa por la lectura equivocada del poeta previo, un acto de rectificación creadora que es real y necesariamente una interpretación equivocada. La historia de la influencia poética fecunda, es decir la tradición principal de poesía occidental desde el Renacimiento, es la historia de la ansiedad y la caricatura salvadora, la deformación, el revisionismo voluntarioso sin el cual la poesía moderna no podría como tal existir». Véase la crítica de C. Uhlig, 1982, pp. 44 ss, «Literarhistoriche Pathologie»; y la de J. Culler, 1981, pp. 108 ss.

36. Véase más arriba, pp. 369, 310, 319, ss. ¿Qué hay de nuevo bajo el sol de la conciencia del error? Hace más de treinta años A. Gillies (véase más arriba, p. 77) subrayó la pertinencia de los *misreadings* pretéritos para el comparatismo, véase A. Gillies, 1952, p. 23.

agotamiento de la poesía. ¿Cómo no recordar al respecto los numerosos vaticinios que desde hace medio siglo anuncian el ocaso de la novela? Y siguen surgiendo novelistas tan auténticas como Mario Vargas Llosa y V. S. Naipaul. Otro tanto puede esperarse del ocaso de la poesía, pronosticado por Bloom, dentro o fuera de los países de lengua inglesa. Esta última dimensión es también notoriamente angosta. La perspectiva de Bloom cabe en un aula donde se profesa la poesía angloamericana. Quedan excluidos los poetas de otros idiomas, los grandes clásicos grecolatinos y orientales, los géneros en prosa o extraoficiales, los amigos pintores o músicos, el viaje a Italia, a Grecia o a México, los movimientos internacionales; y hasta, desde un ángulo sincrónico, la rivalidad no con el Padre sino con los Hermanos, quiero decir con los contemporáneos. Pero me queda por señalar lo más grave, que es el biografismo: la psicologización de la intertextualidad. Bloom cae en la trampa de los *comparatistes* de hace medio siglo o más: las conjeturas acerca de las relaciones psíquicas entre escritores. Volvemos a las ambigüedades del viejo concepto de influencia (véase p. 309). Ya insistí en lo prometedor del tránsito de la influencia a la intertextualidad. Harold Bloom propone que emprendamos el mismo camino en dirección contraria.

Son otras las concepciones interhistóricas más fecundas. Es muy sugestivo al respecto el libro —sabio, meditado, pletórico de información— de Claus Uhlig, *Theorie der Literarhistorie* (Heidelberg, 1982). Uhlig, que arranca de una crítica de Harold Bloom, analiza en su segundo capítulo tres «principios teóricos» de la historia literaria, que son precisamente relaciones intertemporales, a las que asigna nombres griegos: «palingenesia» (*Palingenese*) o regeneración: el ayer renace en el hoy; *ananke* o necesidad: el ayer determina el hoy, y «palimpsesto» (*Palimpsest*) o reescritura: el hoy reescribe y reintegra el ayer. (Al primer principio pueden asimilarse las secuencias interrumpidas y recuperaciones de G. Kubler, que recordamos anteriormente.) A esta primera aproximación descriptiva agrega Uhlig, en el capítulo siguiente, un análisis de índole cualitativa, donde lo principal ya no es la dirección que gobierna la relación intertemporal, o la medida de determinación que trae consigo, sino el grado de historicidad en general, de intensidad en el recuerdo y el uso del pasado artístico *überhaupt*. El hombre vive entre la necesidad del olvido («el mundo cabe en un olvido», escribió el poeta español) y la urgencia de la memoria; y el escritor asimismo, entre la contem-

poraneidad y la «reminiscencia» (*Reminiszenz*) —recuerdo voluntario del pasado— o el «rejuvenecimiento» (*Repristination*) —intento de renovar lo antiguo—. El escritor que se sitúa en la modernidad ¿es también quien se entrega a la urgencia del olvido? No, la modernidad, razona Uhlig agudamente, es precisamente la conciencia, sea positiva o negativa, de la historicidad. Lo que me parece discutible es la idea —no tan lejana de Harold Bloom y del W. J. Bate de *The Burden of the Past and the English Poet* (1970)— de que la historicidad del texto literario, su densidad de alusiones y capas procedentes del pasado, va aumentando conforme pasan los siglos. En España, por ejemplo, la poesía de Góngora no incluye menos reminiscencias, o menos rejuvenecimientos, que la de Lorca.

La reflexión de Uhlig lleva a una lectura de la historicidad de los textos poéticos —de la historia *en* la poesía—, más que a un estudio de las estructuras historiográficas. Pero hay que leer también las historias *de* la literatura, cuyo esencial carácter narrativo hemos ahora de tomar en consideración. Cuando decimos historia, como es bien sabido, tendemos a denotar dos cosas, como si acaso fueran separables: un acaecer pretérito, y un saber (*Geschehen* y *Kunde*, según Uhlig). Una historia de Roma retrata un espacio y tiempo remotos, inconfundibles con los de hoy. Pero es también historiografía actual, compuesta de unos conocimientos sin los cuales aquel tiempo y aquel espacio se esfumarían y desaparecerían de nuestra conciencia. Este saber se organiza como relato. La historia es un pretérito vivir narrado. Un ejemplo contribuirá a aclarar la indivisibilidad de ambos aspectos: lo que puede denominarse la *profecía desde el pasado*.

Mis lectores recordarán a aquel personaje de una comedia burlesca que al entrar en escena declamaba «ahora salgo para la guerra de Treinta Años». Es risible que una misma persona pretenda ser a la vez actor (o agente) e historiador. Lo lógico y deseable es que los dos papeles sean distintos. El testigo contemporáneo se ve limitado, en lo que al tiempo se refiere, a un posible conocimiento del pasado y del presente. En *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, Fabrice del Dongo, que no era sino un partícipe inexperimentado y juvenil, no tenía la menor idea de que se encontraba en lo que luego se llamaría la batalla de Waterloo. Ahora bien, según el historiólogo Arthur C. Danto, un ejemplo correcto de oración histórica es: «la guerra de

Treinta Años comenzó en 1618».[37] Entiéndase que un relato cronológico al llegar al año 1618, tiene todo derecho a incluir esta frase de alcance evidentemente —desde el punto de vista de tal año— profético.

Lo que diferencia la historia literaria de otros géneros historiográficos es que sus componentes o unidades son obras literarias y escritores, o mejor dicho, según volveremos a ver más adelante, sistemas, códigos, sucesos poéticos y horizontes de expectativas por parte de los lectores y críticos. Asimismo, el que estas obras —*scripta manent*— sean accesibles y legibles todavía hoy, que diferentes receptores las hayan leído y las sigan leyendo. Pero todos los géneros de historiografía tienen en común un mismo acervo de formas narrativas. La tarea a que hace frente cualquier historiador de la literatura consiste en conciliar algunas de estas formas con aquellos componentes distintivos.

Todo momento, todo sistema, toda recepción, todo elemento ha de incorporarse a una serie activa, una secuencia, con objeto de construir un relato. Todo elemento ha de contribuir al impulso de la narración, a hacerla adelantar. Como mínimo, cada componente ha de relacionarse con otros. Es lo que ya denominamos conexiones o concepciones intertemporales. Nada menos histórico que el atomismo a ultranza, la descripción de hechos únicos, aislados de todo contexto. Era éste el método utilizado por el antiguo género de las «efemérides», como, pongo por caso, los *Anales* sevillanos de don Diego Ortiz de Zúñiga (año X: «fue nombrado obispo Fulano de Tal»; año Y: «hubo una gran avenida del río Guadalquivir»).

Las relaciones hacen posible cierta significación. Una red se extiende, diría Collingwood, entre diferentes puntos temporales. Un documento nos dice a ciencia cierta que un día determinado, César se hallaba en Roma; y otro documento, que poco después se encontraba en las Galias. No hay prueba de que César realizara un viaje; pero «lo interpolamos con perfecta buena conciencia».[38] Es la conexión básica, rudimentaria, legítima sin duda. Aparentemente no intervienen causas ni finalidades. Pero ¿por qué nos interesa este viaje? ¿Por qué pensamos que la entrada de César en las Galias es un suceso

37. Véase A. C. Danto, 1965, p. 159.
38. R. G. Collingwood, 1946, p. 240: «we interpolate this with a perfectly good conscience».

interesante, digno de ser introducido en el relato por el eslabón narrativo del viaje? Lo probable es que el historiador guarde en reserva otros sucesos y la paulatina construcción de procesos significativos. Supongamos que no se pretenda ofrecer explicaciones, ni identificar las condiciones necesarias para cierto desarrollo. Aun así, el acto de relacionar, por parte del historiador, es un principio de significación. Afirma William Dray:

> La noción operativa [en historiografía] consiste no tanto en descubrir condiciones necesarias y suficientes como en relacionar unas partes, no vistas primero como tales, a algún conjunto. Así el historiador interpreta una porción de acontecimientos en la Italia del siglo XV como «el Renacimiento»; y explica una serie de incidentes en la Francia de siglo XVII como «la Revolución».[39]

A. C. Danto resume esta clase de observación con las siguientes palabras: «hemos de considerar unos sucesos como dotados de "sentido" al referirlos a una estructura temporal más amplia, de la que son componentes».[40]

Es ésta una dimensión esencial, *sine qua non*, en efecto, de la tarea del historiador. Sin relaciones intertemporales no hay sentido. Ello no implica por fuerza la construcción de un argumento (*plot*), característico de los relatos ficticios; ni de un desarrollo inexcusable; ni de una teleología. Tampoco supone esta intervención del observador el abandono de la voluntad de objetividad. Es ésta, por lo contrario, lo que en tales ocasiones se ejercita y pone a prueba. Supongamos que una documentación atestigua la realidad de un suceso A en el siglo XVI y otra la de un suceso B tres siglos más tarde. Ningún ser humano pudo participar en ambos sucesos. Pero el historiador sí es dueño de descubrir las propiedades —el «sentido»— que A y B tienen en común. El historiador compone unas conexiones basadas en dichas propiedades latentes, que sin él no se convertirían en objeto de conocimiento, que ningún hombre alcanzó a vivir, y que son como

39. W. Dray, *Philosophy of History*, Englewond Cliffs, N. J., 1964, p. 19: «the operative notion is less of discovering necessary and sufficient conditions than of relating parts, at firs not seen as such, to a whole of some kind. Thus the historian interprets a host of occurrences in fifteenth-century Italy as a "Renaissance"; he explains a series of incidents in eighteenth-century France as a "Revolution"».

40. Danto, 1965, p. 8: «we are to think of events as having a "meaning" with reference to some larger temporal structure of which they are components».

puentes edificados sobre el transcurso de la temporalidad. (O como metáforas —la comparación es ardua pero inevitable.) El historiador y el poeta descubren relaciones nuevas y sin embargo «reales», puesto que se hallan no más allá de la realidad sino dentro de ella, y que todos sus componentes han «tenido lugar» en el mundo. Hayden White ha escrito un libro importante sobre los principios de composición narrativa que él denomina, retóricamente, «tropológicos».[41] Junto a las metáforas constructivas del historiador, que espacializan el curso del tiempo, destacando sus rasgos dominantes —un suceso reiterado como la guerra civil, cierto tipo de escritor o de pensador, según vimos en De Sanctis—, son fundamentales las formas narrativas más tradicionales, como la repetición, la amplificación o el paralelismo. Y como también las *analepses* y *prolepses* de Genette —*Rückwendugen* y *Vorausdeutungen* de E. Lämmert—,[42] o sea las miradas retrospectivas; y también las predicciones, a las que aludía hace un momento, y cuya función historiográfica A. C. Danto ha tenido el mérito de poner de relieve.[43]

Es sin duda legítimo el uso de ambas perspectivas por parte del historiador. Citábamos antes esta frase: «la guerra de Treinta Años comenzó en 1618». Es asimismo valedera la frase: «Garcilaso escribió la primera "lira" en castellano entre 1533 y 1536». Desde el punto de vista de Garcilaso, o del arcabucero de 1618, estos enunciados hubieran sido proféticos, e ininteligibles. Garcilaso fue al propio tiempo un gran poeta y un innovador, que introdujo en España, entre otras cosas, una estrofa de cinco versos, la de «A la flor del Gnido», que empieza así:

Si de mi baja lira
tanto pudiese el son, que en un momento

41. Véase H. White, 1973. Según él, cada clase de historia obedece a una inclinación genérica —*romance*, tragedia, comedia, sátira— y también interpretativa, a nivel ético, cognoscitivo o estético, es decir, es a la vez historia y metahistoria. Los tropos fundamentales son la metáfora, la metonimia, la sinécdoque y la ironía.

42. Véase E. Lämmert, 1955, pp. 100 ss.

43. Una frase narrativa, según Danto, 1965, p. 164, debe «refer to two time-separated events and describe the earlier with reference to the later. It in addition logically requires, if it is to be true, the occurrence of *both* events». Véase la crítica de H. R. Jauss, 1982, «Art History and Pragmatic History», pp. 60 ss. La teoría de la recepción es perfectamente compatible, a mi ver, con la necesidad de profetizar desde el pasado —o sea, anticipar la lectura o recepción futura de una obra como *Madame Bovary* (no de *Fanny* de Feydeau).

aplacase la ira
del animoso viento,
y la furia del mar y el movimiento...

Esa felicísima combinación de heptasílabos y endecasílabos pasó a llamarse mucho después, con la última palabra del primer verso de la oda, una lira, ya muerto el poeta, y no por ser esta oda uno de los poemas mejores suyos, lo cual en opinión de muchos no es, sino porque durante la segunda mitad del siglo XVI la lira llegó a ser el cauce prosódico predilecto de dos de los mayores poetas de la lengua castellana, fray Luis de León y san Juan de la Cruz. La unión de metro, ritmo y sintaxis que Garcilaso propusiera no fructificó en su propia obra, dentro de los límites de su breve vida. Pero no podemos situarle en una historia de la poesía española sin referir su introducción de la lira; así como tampoco podemos leerle sin tener en cuenta a fray Luis y san Juan. No podemos «contar esta historia» sin alusiones a cierto futuro, o sea sin el tipo de relación que ya denominé «profecía desde el pasado».

Pues desde el momento en que hablamos de futuro, surge la interrogación: ¿el futuro de quién? Volvamos a nuestros dos sucesos entre los que median varios siglos, A y B, y agreguemos un tercero: C. Es obvio que el historiador tiene perfecto derecho a ir y venir entre los tres, estableciendo conexiones intertemporales, en ambas direcciones del tiempo. Pero ¿cabe excluir el punto de vista de los agentes o actores —o autores—, de quienes participaron activamente, o de modo creador, en la historia? La historia es a la vez un enfoque retrospectivo y el relato de una serie de acontecimientos *in fieri*, sobre la marcha, en que el después no borra la perspectiva del antes. Es decir la memoria y la capacidad de anticipación —de visión del futuro— de los actores o autores mismos. Claro está que es corriente que un poeta colocado en el punto C vuelva ante todo a A. El arquetipo de tal postura es Petrarca, que subordina el pasado inmediato —la Edad Media— a los escritores antiguos. Explicaba Ortega que en la vida del hombre el pasado es algo a lo que éste siempre tiene acceso en el presente, y que como tal es el componente fijo, inexorable de su ser. Pero como todos debemos continuar, como nuestra vida, anti-eleáticamente, no puede ser estática, nos vemos obligados a elegir entre las opciones del pasado no sólo para emularlas sino

para llegar a «ser lo que no se ha sido».[44] Es decir, en la elección de un pasado está la semilla del futuro —tal como el hombre mismo, o el actor de la historia, lo vive.

Ninguno, que yo sepa, ha visto o insinuado esto mejor que Antonio Machado, en un pasaje de *Juan de Mairena*:

> Como el arte de profetizar el pasado se ha definido burlonamente la filosofía de la historia. En realidad, cuando meditamos sobre el pasado, para enterarnos de lo que llevaba dentro, es fácil que encontremos en él un cúmulo de esperanzas —no logradas, pero tampoco fallidas—, un futuro, en suma, objeto legítimo de profecía.[45]

Machado medita sobre lo que el pasado «llevaba dentro», o sea el pasado como tal, *in illo tempore*, y como portador de unas virtualidades o unos proyectos: de un «cúmulo de esperanzas», que es lo que vino a significar el futuro. El futuro del actor de la historia es un cúmulo de esperanzas «no logradas» —¿cómo iban a lograrse del todo?, ¿cómo podían lograrse sin dejar de ser un futuro, o sin coincidir con el del historiador?— pero tampoco, he aquí la intuición decisiva, tampoco «fallidas». Las esperanzas, en primer lugar, pueden no fallar *del todo*, no llevar a un balance completamente negativo. Y además, lo que se nos puede aparecer como un fracaso habrá contribuido a impulsar el movimiento de la historia, con sus desengaños y sus realizaciones.

El futuro del agente o partícipe —el cúmulo de esperanzas del guerrero de 1618— no puede coincidir con el del historiador —el que escribe que la guerra de Treinta Años comenzó en esa fecha— sin perder su calidad y fuerza de futuro. Pues el futuro desde el punto de vista de la vida misma, de quien lo concibe y vislumbra, no es nunca lo que pasará, ni un presente que me espera mañana, sino —afirma Karl Rahner— lo desconocido, lo que no se reduce a evolución o plan:[46] anhelo de diferencias, cúmulo de saber y de igno-

44. J. Ortega y Gasset, *Historia como sistema*, en *Obras completas*, Madrid, 1947, VI, p. 39.

45. Machado, Juan de Mairena, ed. J. M. Valverde, Madrid, 1971, p. 144. Es posible que la frase primera aluda a un aforismo de Friedrich Schlegel (n.° 80 del *Athenäum*): «der Historiker ist ein rückwarts gekehrter Prophet».

46. K. Rahner, «Das Christentum und die Zukunft», en K. Schlechta, ed., *Der Mensch und seine Zukunft*, Darmstadt, 1967, p. 150: «Zukunft ist das Nichtevolutive,

rancia, de proyectos y de esperanzas. Parece que Machado nos sugiere y anuncia, en suma, el utopismo ontológico de Ernst Bloch, para quien el hombre es el ser inquieto por excelencia, que lleva dentro el impulso (*Trieb*) deseoso de perfeccionamientos futuros, el ser incompleto cuya conciencia de una carencia, de tener una Historia, incompleta también, hace de la esperanza y de la utopía los principios constituyentes de nuestra existencia.[47]

La historia-tal-como-sucedió ha de conjugarse con la historia-sobre-la-marcha. Nuestro conocimiento de aquélla no debe inhibir nuestra capacidad de aprehender la historia *in fieri* como actividad volitiva, como tensión, como invención, como libertad, como frustración, como fracaso. No basta con que el relato histórico sea verdadero, si por verdad designamos solamente el relato fiel a lo que de hecho sucedió. Para captar la contextura y calidad del vivir pretérito, es menester abrirse a la complejidad de unos procesos que abarcaron variedades de opciones, cúmulos de esperanzas, interacciones entre éstas y los condicionamientos sociales y materiales —cuyos resultados y desenlaces hubieran podido ser *diferentes*—. El diálogo entre la historia desde la perspectiva del presente y la historia desde la perspectiva del pasado descubre una tercera dimensión: la de lo virtual, lo-que-hubiera-podido-suceder. La narración histórica abraza —volviendo a los términos consagrados de Ranke— no sólo lo que fue, *wie es eigentlich gewesen*, sino también lo que hubiera podido ser, *wie es hätte sein können*.

Hay un libro de Julián Marías que se titula *La España posible en tiempos de Carlos III* (Madrid, 1963). Podríamos reunir más ejemplos de esta clase de reflexión histórica. En el terreno de la crítica literaria tropezamos con un obstáculo, la famosa *intentional fallacy* que W. K. Wimsatt y M. Beardsley, como en general el *New Criticism* americano, ridiculizaron hace más de treinta años.[48] Qué duda cabe que es erróneo confundir las intenciones de un escritor con sus obras. Ha habido más de una oportunidad en el presente libro de rehusar las ambiguas vaguedades de un fácil biografismo crítico, con

das Nichtgeplante, das Unverfügbare, und zwar in seiner Unbegreiflichkeit und Unendlichkeit». Véase también «Das Problem der Perspektive» en G. Lukács, 1961, pp. 254-260, y R. Franchini, 1972.

47. Véase E. Bloch, *Auswahl aus seinen Schriften*, ed. H. H. Holz, Frankfurt am Main, 1967, especialmente «Zur Ontologie des Noch-Nicht-Seins», pp. 42 ss.

48. Véase W. K. Wimsatt, 1954.

motivo del viejo concepto de influencia; o del nuevo de Harold Bloom. Pero es hora también de superar el atomismo (véase más arriba, p. 80), el caos de palabras solitarias y aisladas, al que no poco contribuye una idea estrecha de la conexión entre actividad y obra, producción y producto. Si la intención —limpia de psiquismo anecdótico— y la obra no coinciden, es esto en muchos casos una disparidad interesante e historiable.[49] En Italia el último Luigi Russo y Walter Binni procuraron desarrollar —sobre todo desde *La poetica del decadentismo italiano*, 1936, de Binni— la investigación de las «poéticas» de los escritores.[50] La poética, según estos críticos, implica una tensión creadora —*tensione espressiva*—, que cambia de momento en momento, con arreglo a determinada intersección de dicha tensión con la continuidad y evolución de la carrera del poeta. No se reduce —neo-clásicamente— a una serie de reglas, o a un programa estético normativo. El funcionamiento de una poética, no meramente intelectual (pese a Valéry), arranca de una *attiva coscienza*[51] que involucra el esfuerzo entero del poeta, la orientación voluntariosa de su quehacer propio, por una parte; y por otra, no sólo sus esperanzas individuales sino el sistema literario de su época y la vasta gama de afanes y contradicciones que configuran el conjunto de una sociedad o de una cultura.[52] No se trata, pues, de meras intenciones. Lo que el historiador procura captar, ante por ejemplo una secuencia de obras producidas por un mismo poeta —las églogas de Garcilaso, y la innovación de su epístola a Boscán, y sus elegías, y la prosodia de la que surge la lira—, es el *élan*, el impulso, que enlaza objetivamente a las distintas obras, proyectándolas hacia un futuro suyo.

Las historias de la literatura española, como casi todas las nacionales —salvo las italianas— suelen ser mediocres. Una excepción notable es un manual relativamente breve, escrito sin pretensiones para un público de estudiantes norteamericanos, la *Historia de la literatura española* de Ángel del Río (Nueva York, 1948; 2.ª ed. ampliada, con Amelia A. del Río, 1963). No comentaré este libro

49. Véase D. Newton-Molina, 1976, y E. D. Hirsch, 1976, p. 90.
50. Véase L. Anceschi, 1962, pp. 20 ss., que ofrece un resumen histórico de esta corriente crítica; y W. Binni, 1963, pp. 23-27. Benedetto Croce se opuso a lo que él también consideraba una falacia, «cattivo prodotto di poco pensanti pensatori», en *Terze pagine sparse*, Bari, 1955, II, pp. 143-144.
51. Véase Binni, 1963, p. 30.
52. Véase *ibid.*, p. 48.

aquí, por no alargarme, con la atención que se merece. Me permitiré sólo dos observaciones, relativas a estructuras historiográficas aludidas en las páginas anteriores. Se puede reconocer, en primer término, el empleo de procedimientos narrativos tradicionales como la repetición, el paralelismo, la amplificación y la acentuación o elogio de figuras ejemplares. Una frase típica podría ser: «Benito Pérez Galdós, el creador del realismo moderno en la novela española, nació en 1843». Del Río hace resaltar el ascenso de la novela durante el siglo XIX: «el fenómeno literario más importante de la segunda mitad del siglo XIX es el renacimiento de la novela».[53] La noción de renacimiento supone una concepción compleja de la temporalidad, por cuanto implica algo como un crecimiento que reitera o refleja crecimientos anteriores, así como un intervalo descendente o una interrupción. El proceso culmina en Galdós, que recuperó saberes antiguos —Cervantes— y al propio tiempo fundamentó las realizaciones de sus sucesores —Clarín, doña Emilia Pardo Bazán—, sin los cuales no hubiera habido el «ciclo artístico completo» [54] que Del Río celebra. Al llegar al Romanticismo, pocas páginas antes, su *Historia* se había hecho más densa, en cuanto a paralelismos y también —es ésta mi segunda observación— en cuanto a predicciones y presentimientos de una España virtual, de una España que un día fuera futura. Se yergue, entre otras, una figura ejemplar, la de Juan Martín el Empecinado, que personificó la intervención de unas clases reacias a seguir siendo el objeto pasivo de la historia. «Entonces se opera un fenómeno inesperado, típicamente español: el despertar un poco anárquico del pueblo.» [55] Esta vez lo típicamente nacional entraña una forma de vida nueva para el país entero: la visión de un futuro, de unas esperanzas por ahora no logradas ni fallidas; «no hay duda de que en estos años, continuados por los agitados y tenebrosos del reinado de Fernando VII, se está incubando un nuevo estilo de vida».[56] La visión retrospectiva del historiador advierte que las guerras napoleónicas profundizan la división abierta durante el siglo anterior —«el tradicionalismo popular, mucho más profundo que el de los teóricos defensores de Calderón en el siglo XVIII, y el liberalismo de los oradores de la Junta Central y las Cortes de Cádiz, mucho más agresivo

53. A. del Río, *Historia de la literatura española*, Nueva York, 1963², II, p. 79.
54. *Ibid.*, p. 79.
55. *Ibid.*, p. 82.
56. *Ibidem.*

y radical que el de los ministros del despotismo ilustrado de Carlos III»—.[57] Lo cual se aplica, claro está, a la historia de la literatura. En Europa ya se había iniciado el Romanticismo. Una vez más las influencias procedentes del extranjero hacen que los españoles redescubran su propio pasado. «Ya lo hemos visto en el siglo XVII. Se repite en el Romanticismo.» [58] Pero en España el Romanticismo, a la postre, cede, retrocede, se frustra. Exceptuando a Larra y a Espronceda, el futuro vislumbrado no se actualiza. ¿Qué fue de las esperanzas de los afrancesados, los liberales, los desterrados de 1815 y 1823? «Queda interrumpido el proceso renovador iniciado en la segunda mitad del siglo XVIII y se malogran las primicias prometedoras de casi toda una generación.» [59]

La historia de la literatura comparte, pues, con las narraciones inventadas unas formas parciales, unas relaciones intertemporales —en ambas direcciones del tiempo— que son como las articulaciones que, trabando las partes sucesivas, aseguran la integridad del conjunto diacrónico. Pero la historia de la literatura no tiene ni principio ni fin. Ni siquiera los tiene una historia nacional; pues por mucho que se conceda a la Edad Media o al Renacimiento un valor inaugural, nadie ignora los orígenes antiquísimos de cualquier poesía.[60] Los géneros historiográficos se hallan en puntos encerrados por un triángulo cuyos vértices son la religión, la novela y el periodismo. A diferencia del creyente, el historiador no parte *a priori* de la fe en un sentido ineluctable y un destino final. No debe el historiador, como el periodista (o el autor de las antiguas «efemérides» y crónicas), captar el presente desde la viva perspectiva del presente. Y a las preguntas del lector de novelas —¿qué pasará luego?, ¿cuál será el desenlace?—, el historiador, profeta de futuros pretéritos, pero no de nuestro porvenir,[61] no ofrece respuesta alguna, porque su relato no tiene argumento.

57. *Ibid.*, p. 83.
58. *Ibid.*, 85.
59. *Ibidem.* Compárese con V. Nemoianu, 1984.
60. Véanse las sugestivas distinciones entre epopeya y novela en Bajtin, «Épica y novela», 1981, pp. 31 ss.
61. La historia es un saber científico por cuanto sus resultados son objetivamente disputables, con documentos en la mano, es decir, falsificables, según diría Popper. Pero a una profecía sólo se puede contestar con otra profecía.

Hicimos frente con anterioridad al problema de la periodización, con resultados bastante generales, o sea, macrohistóricos —aplicables a duraciones temporales extensas, en no pocos casos, como el siglo XVIII, para la Ilustración, o el siglo XVI, para el Renacimiento. Atendimos a un modelo plural o polifónico, basado en una múltiple temporalidad. El período resulta ser una superposición e interrelación de corrientes constituyentes, algunas de las cuales vienen del período anterior, mientras otras continúan evolucionando hacia tiempos posteriores. El dinamismo de este modelo tiene la ventaja de no suprimir el devenir. Pero hacen falta también determinaciones más exactas, relativamente microhistóricas, que permitan el análisis de momentos precisos. A tal tarea contribuyen otros conceptos de reciente uso, como el de *sistema* (véase más arriba, p. 357), el de código y el de horizonte de expectativas. En opinión de algunos teóricos, el sistema, como también el código, coincide con el período. Estos vocablos, a mi entender, denotan enfoques concentrados, breves, como si efectuáramos un tajo en el devenir, en cualquier punto o fecha que nos interese percibir más claramente.

En Israel, Itamar Even-Zohar ha desarrollado con vigor la idea de sistema —o mejor, según él, polisistema (*polysystem*), término que denota la heterogeneidad de los conjuntos bajo consideración. El origen de la idea se encuentra en los formalistas rusos, cuyo espíritu Even-Zohar perpetúa. En efecto, las interrelaciones que estructuran un polisistema son de carácter conflictivo y jerárquico. Hay una serie de términos que designan estas oposiciones y subordinaciones: céntrico-periférico, bajo-alto, primario-secundario, canónico-no canónico. Se parte del contacto entre los géneros oficiales y los extraoficiales, que los formalistas subrayaron a propósito de la gran literatura rusa del XIX, y que hoy se centra en la distinción entre subliteratura (*Trivialliteratur*) y literatura.[62] Pero además se investigan los contactos «intersistémicos», es decir, entre los sistemas nacionales, por un lado, y los supranacionales; y por otro, entre los polisistemas literarios y los megasistemas culturales.[63] No hay duda —sin detenernos en la

62. Véase I. Even-Zohar, 1978.

63. En un artículo sobre los sistemas en estados de crisis, Shelly Yahalom, 1981, utiliza (para mayor claridad) abreviaturas como las siguientes: SC: Sistema cultural; SL: Sistema literario; SLN: Sistema de literatura nacional; PS: Polisistema; STVNL: Sistema de textos verbales no literarios; Lt: Literatura traducida; S-can: Sistema canónico. Etc.

dureza de semejante terminología— que este método se adapta muy útilmente al terreno propio del comparatismo. Even-Zohar muestra que así como al interior de un polisistema los géneros o autores no canónicos dependen de los establecidos, con los cuales rivalizan, una literatura nacional depende muchas veces de otras, a las que de hecho sigue o se supedita. Durante el siglo XIX, por ejemplo, la literatura en yiddish ocupaba un lugar inferior respecto a la literatura en hebreo, mientras las dos dependían de la literatura rusa (y de la polaca).[64] Even-Zohar ha intentado demarcar una tipología de los contactos entre diversas literaturas, cuyas dos clases principales son: contactos entre sistemas relativamente establecidos, y por lo tanto relativamente independientes, y contactos entre sistemas no establecidos, o «fluidos», que dependen parcial o completamente de otros sistemas.[65] Para una literatura dependiente, la relación con la cultura extranjera puede llegar a ser, durante largos años, una condición indispensable de su existencia: así la ucrania (ante la rusa), la flamenca (ante la francesa durante el XIX), la hebrea (ante la árabe en España), la noruega (ante la danesa, del XVI al XIX), la checa (ante la alemana hasta el XX), etc.[66] Even-Zohar y otros estudiosos han tenido además el mérito, que ya apunté (p. 257), de incorporar las traducciones a los polisistemas.

Según José Lambert un sistema puede ser observado desde el momento en que los siguientes elementos son más o menos coherentes al interior de dicho sistema: «las normas literarias; los modelos correspondientes a esas normas; las oposiciones entre literatura alta y baja, literatura periférica y central, etc.; las relaciones con los sistemas vecinos».[67] Y Lambert prueba también la aplicabilidad de este

64. Véase Even-Zohar, 1978, pp. 69 ss.
65. Véase *ibid.*, p. 46.
66. Véase *ibid.*, p. 54. Véase también Even-Zohar, 1979.
67. J. Lambert, 1983, p. 362: «les normes littéraires —les modèles correspondant à ces normes— les oppositions entre hausse et basse littérature, littérature périphérique et centrale, etc. —les relations avec les systèmes environnants». Sobre el concepto de literatura nacional, y su historia, ver los artículos fundamentales de T. Klaniczay, R. Escarpit, J. Weisgerber en *Proceedings IV*, 1966; M. Gsteiger, 1967, y Ángel Rama, 1979. De estos trabajos se infieren algunas observaciones útiles. Uno: las relaciones entre nación (o nacionalidad), estado y «literatura nacional» son fluidas, cambiantes, discutibles —véase Escarpit, 1966 *c*, p. 198: «de nos jours il est tout à fait impossible de trouver entre la langue et la nationalité d'une littérature un rapport constant et invariable». Dos: el itinerario de la idea de literatura nacional es histórico, y perfectamente definible cronológicamente —véase Klaniczay, 1966, p. 188: las literaturas nacionales son unas «formations historiques spéciales et complexes, comme des

método a la cuestión de las literaturas nacionales. Son éstas «conjuntos auto-organizadores», cuyos miembros pueden *en cierta medida* pertenecer también, sea a subsistemas regionales, sea a otras literaturas poderosas y centralizadoras.[68] De tal suerte se entiende mejor la situación de una «literatura marginal» o «zona intermediaria» como la de Bélgica. La aspiración a crear una literatura belga es corriente en la crítica nacionalista del siglo XIX. Pero lo que sucedía en realidad es que tanto los escritores flamencos como los de lengua francesa tomaban una actitud pasiva y ecléctica ante los movimientos literarios de Francia y de los Países Bajos. Y esta carencia, esta relativa dependencia, es lo que caracteriza al sistema belga: «ainsi, on pourrait accepter qu'il existe bel et bien un système littéraire propre à la Belgique, au XIX^e^ comme au XX^e^ siècle, dans la mesure où les lettres néerlandophones et francophones se comportent d'une manière parallèle par rapport aux systèmes environnants».[69]

---

phases très développées dans l'évolution des diverses littératures». La literatura española, como tal formación, pongo yo por caso (véase C. Guillén, 1971, p. 501), habrá durado unos doscientos años, desde mediados del siglo XVIII hasta mediados del XX. Tres: esta idea, en muchos casos y momentos, es una profesión de fe, o una creencia —véase Weisgerber, 1966, p. 221: «l'idée de nation est donc l'objet d'une croyance ...». Cuatro: se abren camino formaciones más amplias, como la literatura europea o latinoamericana o hispánica, cuyas raíces no son nacionalistas sino la conciencia en distintos países de una cultura común, una civilización común, unas condiciones sociales y políticas comunes —como en Latinoamérica, véase A. Rama, 1979, una misma línea creativa e imaginativa, una apertura al mito, al folklore, a las lenguas indígenas, y la estratificación de las manifestaciones culturales. Las nuevas formaciones, pues, son múltiples, plurilingües, complejas; y las zonas «intermediarias» de que nos habla Lambert son acaso características del futuro; como Suiza, véase Gsteiger, 1967, p. 14: campo de acción de la mediación literaria, «modèle valable, semble-t-il, pour une Europe et un monde futurs où les frontières politiques seraient tombées». La literatura europea es y será sin duda múltiple, multilingüe. La latinoamericana es y será al menos bilingüe. España, descentralizada, ¿será, como Suiza, al menos triliteraria? Ello no significaría la uniformidad u homogeneización —suprimir la fundamental diferencia estructural que, por motivos lingüísticos, distingue a una poesía escrita en una lengua de la escrita en otras (véase Zhirmunski, *Rifma*, ed. de Munich, 1970, «Vorrede», p. VII: la rima dactílica es posible en ruso, pero no en francés, lo cual al principio inhibió las posibilidades del verso ruso)—, sino todo lo contrario. Para la nueva aproximación integradora a la literatura latinoamericana, véase *también* E. Rodríguez-Monegal, 1980; y Ana Pizarro, 1980. Y volviendo a la Suiza ejemplar, «modèle valable», léase la hermosa *lettera semiseria* de Manfred Gsteiger, 1983 *b*, que narra los avatares del futuro comparatista en un país donde «la idea de lengua nacional llevaba *ad absurdum*» (p. 28).

68. Véase Lambert, 1983, p. 362. El término «auto-organizador» es de J. Lotman.

69. *Ibid.*, p. 367: «así, podría aceptarse que existe de veras un sistema literario propio de Bélgica, en el siglo XIX como en el XX, en la medida en que las letras neerlandófonas y las francófonas se comportan de manera paralela en relación con los sistemas circundantes».

Para comprender el funcionamiento de normas y autoridades, de cánones y modelos prestigiosos, de consagrados y postergados, de capitales y zonas marginales, es evidente, casi tautológico, que una concepción de sistema basada en la oposición canónico-no canónico va a ser sumamente práctica. Pero ya vimos, con motivo de la teoría de los géneros de los formalistas rusos, que este método era especialmente adecuado a una literatura decimonónica (con movimientos y no escuelas, diríamos con Poggioli) sin más tradición poética culta que la neoclásica —literatura y teoría basadas en posturas románticas y neorrománticas—. ¿No existe otra clase de relación entre los componentes de un sistema? Acepto —dicho queda— la idea de polisistema. Pero creo también que, al lado del modelo ruso, sería conveniente recuperar algo del concepto saussuriano de sistema: la noción de valor diferencial. A ella aludimos con motivo de la aproximación estructural a los géneros (p. 147). El escritor opta por cierto género, excluyendo otros, distanciándose de otros; hay géneros que son contragéneros; y las poéticas ofrecen espacios ideales, constituidos por opciones y diferencias. La famosa frase de Tyniánov —«la novela histórica de Tolstoi entra en correlación no con la novela histórica de Zagoskin sino con la prosa de su tiempo»— quería decir, a mi entender, no sólo que Tolstoi se erguía contra sus antecesores sino que se diferenciaba de otras formas no histórico-novelescas de escritura coetánea, entrando en correlación con ellas por vía de contraste y de superación dialéctica, de una *Aufhebung* que hasta cierto punto subsumía al contrario. Recordemos un ejemplo clásico español: la novela picaresca española. Mateo Alemán no sólo compite con la novela de caballerías y la novela pastoril, que eran *best-sellers* —sobre todo aquélla—, sino expresa valores diferentes y antitéticos, los cuales a veces se encuentran dentro del relato picaresco, como el honor o el amor. El *Guzmán de Alfarache* (1599) se distancia antitéticamente de la norma caballeresca y de la norma pastoril, y el *Quijote*, paródicamente. Pienso, en suma, que al corte «vertical» —agónico, jerárquico— que efectúa Even-Zohar en el polisistema, podría agregarse un corte «horizontal», es decir, un corte de carácter diferencial y axiológico.

En cuanto a la idea de *código*, son tan útiles como sugestivas las investigaciones més recientes de Douwe W. Fokkema. Con nitidez y fuerza teórica, aplica Fokkema a la historia de la literatura el concepto semiológico de código, que Barthes, Eco y Lotman habían

incorporado ya al estudio del texto literario.[70] Debo decir, por no ser prolijo, que nos encontramos ante tres cosas: la idea de código histórico; su uso en la práctica (los trabajos de Fokkema sobre Modernismo y Posmodernismo), y cierta actitud constituyente o postura metodológica ante la ciencia de la literatura. La primera de estas contribuciones es lo qeu aquí nos concierne. La segunda está en proceso de desarrollo, y es posible que sus resultados no sean tan nuevos o sorprendentes como los modelos teóricos que los hacen posibles.[71] Con algunos aspectos de la postura metodológica coincide, moderada o modestamente, el presente libro;[72] pero no con su general voluntad de ruptura (véase más arriba, p. 231), que, tanto en los Países Bajos —piénsese en Rien Segers—[73] como en Francia y alguna universidad de Estados Unidos, expresa sinceramente el hastío causado por la tradición académica o el *antipassatismo* que Poggioli atribuía a las vanguardias y neovanguardias (pero no puede atribuirse al Posmodernismo, que es todo lo contrario).

Son tres, según Fokkema, los modos principales de concebir el objeto de los estudios literarios: 1) como el texto que en cierta época determinados grupos de lectores recibieron como literatura; 2) como la situación o proceso de comunicación (*communication-situation*) en que un emisor transmite a un receptor lo que éste recibe como literatura, y 3) como el código empleado por el emisor y admi-

70. Véase Barthes, 1970; J. Lotman, 1970: U. Eco, 1976.

71. Hasta cierto punto se vuelve a los textos mismos, a sus elementos temáticos y formales; y a convenciones tan conocidas como los géneros. Ahora bien, no se me oculta que un modelo nuevo no tiene por qué tener consecuencias solamente nuevas para demostrar su eficacia; basta con que *hoy* sea funcional y sugestivo (tras el agotamiento de ciertos modelos anteriores). (No dispongo en el momento de escribir estas líneas de las publicaciones más recientes de D. W. Fokkema sobre Modernismo. Citaré «Literary History from an International Point of View», texto de la primera de las *Erasmus Lectures* pronunciadas en la Universidad de Harvard en marzo de 1983.)

72. Por ejemplo, la aceptación del modelo como construcción hipotética, de carácter no objetivo sino utilitario (Fokkema, 1982, pp. 9-10; p. 90 del presente libro); la indivisibilidad del comparatismo y la teoría de la literatura (Fokkema, 1982, pp. 2-4; mi cap. 9); el rechazo del atomismo crítico, o sea, del concepto de la insularidad o autonomía del texto individual (Fokkema, 1982, pp. 6-7; pp. 80, 186 de este libro). Debo añadir, sin embargo, que las objeciones que Fokkema formula contra el *New Criticism* —la insularidad del texto, la falta de historicidad, la ausencia de metalenguaje crítico— sólo se aplican a la Estilística o *Stilistik* (alemana, española, italiana, belga) en lo que toca a la primera de estas objeciones. Leo Spitzer tomaba en consideración la historicidad de los textos; y disponía de un metalenguaje: la Retórica (enriquecida por la Lingüística moderna).

73. Véase R. T. Segers, 1978.

tido como el receptor para dicha comunicación.[74] Basada lo mismo en la teoría semiológica de la comunicación que en la de la recepción, esta triple definición asume unas premisas importantes. El texto literario no es un «monumento» invariable, sino «una conjunción de signos que en contextos dispares puede ser interpretada diferentemente».[75] Es indispensable tener en cuenta las condiciones sociales e históricas del proceso de comunicación, es decir, el contexto de la recepción y la historicidad del lector. No le incumbe al historiador decidir que esta o aquella interpretación es idónea o equivocada, puesto que cada una pertenece a determinada recepción y a su contexto. De ahí que las evaluaciones críticas del historiador mismo —sus propios intereses— queden excluidas de su trabajo.

Anómalo sería que una teoría no tropezara con dificultades (que son, para el pensador resuelto, retos y alicientes). Desde este ángulo el paradigma propuesto por Fokkema y otros teóricos no es ninguna excepción. (Se me plantean tres interrogaciones, la primera de las cuales el propio Fokkema formula. ¿Cómo limitar o identificar a los receptores —individuos, sexos, clases, etc.—? En lo que toca a las tres definiciones del objeto de estudio, ¿cómo negar la historicidad —proclividades e intereses— del científico de la literatura? En lo que toca a la definición tercera, ¿cómo puede el historiador-científico no funcionar también como crítico, o sencillamente como lector, al analizar los componentes de un código —eligiendo, destacando, citando, etcétera—? [76] Dando de lado estas perplejidades, veamos cómo se incor-

74. Véase Fokkema, 1982, p. 3.

75. Fokkema, 1982, p. 6: «an assembly of signs that in differing context can be interpreted differently».

76. Se me dirá que los ornitólogos poco o nada tienen que ver con los pájaros (aunque los hay que procuran entenderlos; y hasta que se hallan influidos por ellos). Lo que propugna Fokkema es la separación de la ciencia literaria y de la crítica literaria, que él relega a la enseñanza (1982, p. 15: «within the new paradigm the scientific study of literature on the one hand, and literary criticism and the teaching of literature on the other, are strictly differentiated. In my view this will benefit the scientific study as well as the criticism and teaching of literature. If one accepts the distinction between pure and applied science, literary criticism and the didactics of literature which utilize the results of literary scholarship can be considered forms of applied science»). Los modelos propuestos por la ciencia literaria, a mi juicio, han de ser aplicables a la literariedad, a las formas y cualidades de estilo, a los valores que caracterizan las obras bajo consideración (que ciertos receptores vivieron como experiencia estética). Esta adecuación supone un mínimo de relación con lo percibido por el científico-historiador en sus lecturas, en su actividad como lector y crítico. De otra manera me parece improbable que los resultados de la ciencia literaria sean utilizables en las aulas, o sea, puedan convertirse en ciencia aplicada. Cierto es que la crítica misma puede no

poran los códigos a la historiografía. La poética, semiológica y estructural a la vez, de Jurij Lotman distingue entre los códigos manejados por el emisor para efectuar la comunicación y los que aplica el lector para recibir o descifrar el mensaje. La pluralidad de códigos es característica del fenómeno artístico, teniendo por consecuencia el que un texto único, cuando se le aplican diferentes códigos, se divida de diferentes modos en signos operativos:[77]

> La diferencia de interpretación de las obras de arte es un fenómeno cotidiano, y, pese a la opinión corriente, no resulta de cualesquiera causas accesorias o fácilmente eludidas, sino es orgánicamente propia del arte. Es al menos, visiblemente, a esta particularidad que va ligada la capacidad, notada más arriba, que tiene el arte de entrar en correlación con el lector y de darle precisamente la información que necesita, y para cuya percepción está preparado.[78]

No hay comunicación si no se cruzan los códigos del lector y los del autor, que pertenecen en ambos casos, según Lotman, a dos categorías principales: la lingüística, indivisible de toda comunicación verbal; y la literaria, o sea el arte literario considerado como lenguaje

---

considerarse como una ciencia (como una «ciencia todavía»); pero no creo que esa crítica —si ella se reserva en exclusiva la evaluación y la emoción artística— se efectúe *después* de una ciencia que ha hecho voto de castidad estética. Lo normal es que ocurra con anterioridad. O mejor dicho, que exista un vaivén, un ir y venir, entre crítica y ciencia. La comunicabilidad de las dos es lo que fundamenta un estudio pleno de la literatura; y lo que constituye su dificultad. La teoría hace uso constante de las experiencias del lector (al menos esto es lo intentado en el presente libro). El lector culto hace uso constante de la teoría. El divorcio que propone Fokkema, como tantos otros, especialmente en Francia, donde es evidente el cansancio de los clásicos y del *Grand Siècle*, acusa una obvia historicidad: la del rechazo en nuestros días de la *institución* de la Literatura. Es ésta una circunstancia muy propia de nuestros días (véase C. Guillén, 1984, pp. 33-34) y muy digna de estudio; pero no de mera o total aceptación por parte de quienes somos a la vez estudiosos y amantes de la literatura; como los buenos ornitólogos son a la vez estudiosos y amantes de los pájaros. (Hans Robert Jauss ha demostrado que el fenómeno literario concebido como proceso de comunicación y la experiencia estética son compatibles y se precisan mutuamente; véase Jauss, 1972, 1977.)

77. Véase J. Lotman, 1970; utilizo y cito aquí la traducción francesa, 1973, p. 54.

78. *Ibid.*, p. 56: «la différence d'interprétation des oeuvres d'art est un phénomène quotidien, et malgré l'opinion courante, elle ne résulte pas de quelques causes accessoires ou facilement éludées, mais est organiquement propre à l'art. Du moins, visiblement, c'est précisément à cette particularité qu'est reliée la capacité notée plus haut de l'art d'entrer en corrélation avec le lecteur et de lui donner précisément l'information dont il a besoin, et à la perception de laquelle il est préparé».

especial compuesto de convenciones especiales —géneros, estilos o tendencias artísticas determinadas— que «encajan en la compleja jerarquía de lenguajes artísticos de una época dada, de una cultura dada, de un pueblo dado o de una humanidad dada ...».[79]

Pues bien, ¿cómo ordenar estos códigos? Propone Fokkema que se destaquen cinco (aunque puede haber más, lo cual a la vez aumenta la riqueza posible del mensaje y acentúa la obligación en que se encuentra lo mismo el emisor que el receptor de elegir entre las opciones múltiples de codificación y de desciframiento): 1) el código lingüístico, que hace posible que el lector reciba un texto escrito en inglés como tal; 2) el código literario, que prepara al lector para leer el texto como literatura, o sea, como texto modelado por una voluntad de coherencia, por connotaciones de cierta índole, por metáforas y otros procedimientos; 3) el código genérico, que instruye de antemano al lector respecto a ciertas expectativas, y a ciertas omisiones, correspondientes al género seleccionado;[80] 4) el código propio del período o del grupo (*group code*), a raíz del cual el lector utiliza su conocimiento de las convenciones de un período o de una comunidad semiótica particular; 5) el idiolecto del autor, que, en la medida en que unos rasgos recurrentes lo distinguen, funciona asimismo como código.

Indica Fokkema que al elegir entre las opciones propuestas por uno de estos códigos, el autor restringe las posibilidades de los demás (por ejemplo, la selección de un género condiciona los usos del código lingüístico o del literario). Respecto al asunto del presente capítulo, observa Fokkema también que la historicidad de algunos códigos es mayor que la de otros: así, la continuidad de las convenciones genéricas es notable; y también la de muchos procedimientos pertenecientes al código literario. Es por lo tanto el código característico de un período o grupo, denominado sociocódigo (*sociocode*), lo que mejor se presta a la historiografía. El proyecto del historiador ha de centrarse en la determinación del sociocódigo dominante en determinado período, como por ejemplo el Modernismo (*Modernism*):[81] «el código forjado por un grupo de escritores pertenecientes

79. *Ibid.*, p. 48: «s'insère dans la hiérarchie complexe des langages artistiques d'une époque donnée, d'une culture donnée, d'un peuple donné ou d'une humanité donnée ...».
80. Es lo que he llamado más arriba el aspecto pragmático de nuestra aproximación a los géneros (p. 147).
81. En la acepción más amplia de la palabra. Sobre esta corriente o período,

muchas veces a una generación particular, un movimiento literario o corriente, y admitido por sus lectores contemporáneos o posteriores».[82] A los modernistas les diferencia unas inclinaciones descollantes: la concepción del texto como indefinido (Valéry), la duda epistemológica, el empleo del comentario metalingüístico (Gide), el papel concedido al lector. Se da por entendido que este código dominante ha de inserirse en «la sucesión de sistemas literarios»; como también en la sucesión de períodos, cuya multiplicidad interna queda fuera de duda.[83]

Nos encontramos ante una aproximación semiológica al sistema de convenciones empleadas por movimientos, escuelas (regresando a un pasado más remoto) y corrientes literarias, perfectamente compatible con la idea, más amplia, de polisistema, y también con el concepto polifónico de período. En efecto, Fokkema, al poner de relieve el sociocódigo, o código de grupo innovador, es decir, la novedad o contribución original del movimiento o corriente dominante, deja por definir su relación con las convenciones procedentes del pasado, con aquellas recuperaciones y duraciones intermitentes que debatíamos antes (p. 370), con la historia de las traducciones, de las reediciones y reposiciones teatrales, etc. Y la definición de estas conexiones es precisamente la tarea del polisistema. Hace falta sin duda aclarar en el interior de cada polisistema, y de cada período, el funcionamiento de dos dialécticas: la existente entre el código innovador del grupo, o sociocódigo, y los restantes códigos (lingüístico, literario, genérico), que no por obedecer a ritmos de cambio más lentos son menos historiables; y la existente entre la suma de códigos empleados por el emisor o autor (pues a ellos se reduce esencialmente el sistema de convenciones estudiado por Fokkema) y el repertorio de códigos usados por los muy variados receptores o lectores —de distinta índole,

véase «What was Modernism?», en H. Levin, 1966, pp. 271-295; el coloquio sobre Modernidad del grupo de «Poetik und Hermeneutik», ed. por W. Iser, 1966; «Literarische Tradition und gegenwärtiges Bewusstsein», en Jauss, 1970; M. Bradbury y J. McFarlane, 1976; I. Howe, 1967; D. Lodge, 1977, y Fokkema, 1980, 1984. Sobre el concepto de Posmodernismo, inaugurado por la teoría de la arquitectura (véase Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture*, Nueva York, 1977), véanse I. Howe, 1970; J. G. Merquior, 1972, y X. Rubert de Ventós, *Filosofia y Política*, Barcelona, 1984, pp. 57 ss.

82. Tengo a la vista el texto de la conferencia «Literary History from an International Point of View» (véase n. 71 de este capítulo), pp. 9 ss.

83. *Ibid.*, pp. 12-13.

según Lotman—, algunos de los cuales siguen leyendo e interpretando con el auxilio de códigos pertenecientes a corrientes previas, o a períodos anteriores, que de tal suerte se superponen en la lectura. No sólo leemos lo viejo, frecuentemente, con los enfoques proyectados por lo nuevo, sino lo nuevo desde los hábitos adquiridos mediante la práctica de lo viejo.

Siempre he tenido por evidente que la historia de la literatura no puede reducirse al itinerario de la novedad, de la innovación sobre la marcha. (Innovación percibida a menudo no por los contemporáneos sino por generaciones posteriores. Los contemporáneos de Rimbaud leían a Verlaine.) Esta objeción se hace irrebatible si dicha historia pasa a ser en gran parte la memoria de la lectura. (¿Quién sabe si Tristan Tzara no leía solapadamente a Montaigne? ¿O André Breton en secreto a Agatha Christie?) Al dar cabida a la lectura y a los lectores sin fin, se corre el riesgo de abrir abismos entre los unos y los otros, despedazando períodos y sistemas.

Los fundamentos de la lectura —quiero decir, el entorno histórico que la hace posible— sí mantienen su integridad en las siete tesis propuestas por Hans Robert Jauss en su célebre ensayo programático de 1967. *Erwartungshorizont* puede traducirse por «horizonte de expectativa» (o expectación, o espera) y también «de expectativas». El genitivo puede ser plural, pero no el nominativo: «horizonte de expectativas». Es el término integrador más destacado entre los propuestos por Jauss en unos escritos que han afectado de manera decisiva nuestra concepción de la historia de la literatura. Sería vano el intento de resumirlos aquí; y comentaré principalmente un concepto, el de *suceso,* cuya ausencia se discernía en los planteamientos que acabo de recordar —movimiento, corriente, sistema, código—, todos ellos de carácter periodológico. Estos términos configuran el devenir, ordenan la multitud de autores, de obras y hasta de literaturas; pero parece que sobrevuelan el hilo de los acontecimientos, ofreciendo estructuras paralelas, como si el discurso histórico no lograse aproximarse más al pasado como pasado, *in fieri*: al de los hombres que lo vivieron, y que fueron no sólo autores, según mostró Jauss magistralmente, sino lectores.

El proceso de comunicación en que se manifiesta el fenómeno literario es también un proceso de creciente historicidad.[84] El tránsito

84. Historicidad, desde el ángulo de la historia sobre la marcha. Historiabilidad, desde el punto de vista de la historiografía *a posteriori.*

del emisor al receptor supone dos cosas. El texto, primero, se concretiza y actualiza en la lectura. El lector —esto lo comprendemos hoy mejor, tras R. Ingarden y W. Iser—[85] suple blancos, compensa silencios, completa alusiones, responde a preguntas, rehusa o consiente ser persuadido, escucha a los dos interlocutores de un diálogo, restituye normas, explora significaciones, dialoga él mismo, en suma, con el texto. Pero esta recepción puede no terminar ahí. El lector, afectado paulatinamente por lo leído, que acaso no coincide del todo con su previa disposición cultural o conjunto de convenciones, pasa a encontrarse ante un horizonte diferente de expectativas. El escritor se ve obligado a tomar en consideración este cambio. Surgen obras nuevas, que manejan, rectifican o refutan el conjunto de convenciones admitido por los lectores. Al proceso de la lectura singular se unen, pues, procesos subsiguientes, evolutivos (si empleamos la palabra evolución sin teleología y atendiendo a choques y rupturas, como lo hicieron los formalistas rusos) e historiables. Una sucesión de producciones y de recepciones —de obras producidas, leídas, etc.— compone los eslabones de esta relación constante, siempre renovada, entre las obras y los receptores.

La lectura que tuvo lugar en el pasado, *in illo tempore*, cuando determinada obra apareció, implicaba un contacto con el horizonte de expectativas que se tenía a la vista —sistema de previos conocimientos de géneros, formas, temas y «de la oposición de lenguaje poético y lenguaje práctico» [86] (tesis segunda de 1967). Dicho horizonte no quedaba lejano o exterior, antes al contrario se incorporaba a la vivencia estética de la obra, interviniendo en su percepción de modos muchas veces previstos por el autor. Hay una conexión cambiante y sucesiva entre lectura y horizonte, que afecta y modifica a los dos. El contacto de la interioridad de la obra con la exterioridad del sistema encierra una «distancia estética» (tesis tercera) que no se ciñe a la sorpresa de la innovación. Jauss sabe muy bien (tesis quinta) que la calidad artística de una creación literaria no se reduce a lo que tiene de innovadora (como insistían los formalistas rusos). La distancia estética se debe a la dimensión que distingue al mundo del lector del de la obra que lee —concebida no como simple reflejo

85. Véase Wolfgang Iser, 1972. Ya puso de relieve Carlos Bousoño, 1956 *b* (1.ª ed. de 1952), que el texto poético encierra un proyecto de lector, cuyo «asentimiento» pide.
86. Oposición muy discutible, decíamos antes (p. 247, y n. 156 del cap. 13), como medio de aprehensión de un estilo.

de lo dado, según sostuvo cierto neomarxismo, sino como proceso formador de realidades y de niveles de conciencia. El historiador reconstruye los horizontes y las distancias estéticas contenidas en alguna época pasada —horizontes y distancias no meramente subjetivos, sino más bien colectivos o transsubjetivos—, observando los juicios críticos y las evaluaciones que fueron sus consecuencias, desde una decidida comprensión del abismo hermenéutico que separa a aquel pasado de su propio presente y de los condicionamientos de su propia capacidad de evaluación. Las convenciones, poéticas y normas de aquella época hicieron posibles ciertas interpretaciones, pero no otras. Las otras vinieron después, desplegando las virtualidades del texto en contacto con horizontes nuevos. Esta sucesión de diferencias —sin descartar los olvidos y los renacimientos que antes denominábamos, con G. Kubler, duraciones intermitentes— dibuja la historia de la recepción, que es al propio tiempo un proceso pretérito sobre la marcha (no *post festum*, dice Jauss) y la captación de ese proceso desde la ineluctable, funcional y prioritaria diferencia del presente.[87]

El horizonte de expectativas ¿coincide con el sistema? Jauss mismo procura enlazarlos en la sexta tesis de su escrito de 1967: debe ser posible —decía— estudiar una fase de la evolución literaria por medio de cortes sincrónicos, articulando en estructuras equivalentes, antitéticas o jerarquizadas la multiplicidad heterogénea de obras simultáneas; y descubrir así en la literatura de un momento de la historia, un sistema totalizador. El que este sistema (mejor, polisistema, en vista de su heterogeneidad precisamente) se abra en el momento del corte sincrónico a una variedad de obras, que pueden ser actuales o inactuales, prematuras o atrasadas, se debe a que el corte revela la coexistencia de curvas temporales distintas. Ya tuvimos ocasión en el presente capítulo de comentar esta multiplicidad de duraciones (p. 371).[88] De tal suerte Jauss incorpora el horizonte de

87. Sobre la tipología y las variadas funciones de la lectura, hay una copiosa bibliografía. Sólo mencionaré aquí a M. Riffaterre, 1971; R. Warning, 1975; M. Naumann, 1976; Fokkema y Kunne-Ibsch, 1978, cap. 5; U. Eco, 1976; F. Meregalli, 1980, 1983 *a*; M. Gsteiger, 1980; el cap. de Maria Moog-Grünewald en M. Schmeling, 1981; el prólogo de Paul de Man a Jauss, *Toward an Aesthetic of Reception*, trad. T. Bahti, Minneapolis, Minn., 1982; E. Caramaschi, 1984, pp. 35 ss. El Congreso de la AILC en Innsbruck significó el encuentro del comparatismo con la teoría de la recepción, véase las Actas, *Proceedings IX*, vol. II, ed. Naumann y Jauss, 1980, con los ensayos introductorios de Naumann y del propio Jauss. Sobre la recepción del Surrealismo en España, véase J. García Gallego, 1984.

88. Multiplicidad de duraciones que F. Braudel y E. Labrousse me ayudaron a

expectativas a un sistema histórico totalizador. Ahora bien, tengo por exacta la observación de J. Lotman, apuntada pocas páginas atrás, acerca de la distinción entre el código del autor y el código del lector. Es obvio que el horizonte de expectativas del lector, por muy enterado que esté de las últimas creaciones poéticas, no es el mismo que el del escritor de primer orden, sea un innovador como Joyce o un epígono como Lampedusa: en ambos casos hay disparidad. Me parece que este *décalage* puede investigarse por medio de las diferenciaciones propuestas, según acabamos de ver, por Douwe Fokkema. Puesto que el proceso de comunicación se apoya en una pluralidad de códigos, el horizonte de expectativas del lector puede asimilarse, *grosso modo*, a los tres primeros códigos de Fokkema (véase más arriba, p. 396), el lingüístico, el literario y el genérico, y el sistema de convenciones del escritor, a los dos últimos, el sociocódigo y el idiolecto. Ambos conjuntos se integran, claro está, en un mismo polisistema.

Estas totalidades históricas no son, por supuesto, sucesos. El suceso o acontecimiento, sin el cual no hay historia narrativa, sino sólo descriptiva,[89] ocurre al interior, por decirlo así, del polisistema envolvente. Pero no llamamos acontecimiento a cualquier cosa que pasa. El suceso no es un hecho, un dato histórico cualquiera. Entre tantas cosas que ocurren, el historiador elige y destaca aquellas que le aparecen significativas y dignas de ser relacionadas con lo acaecido antes o después, desempeñando así un papel narrativo. Elegir entraña en tal caso excluir lo que no parece haber sido un acontecimiento (*non-event*). Es lo que pone de manifiesto la definición de Roger Bastide:

> L'événementiel se détache de cette grisaille et de cette uniformité, il est une «coupure» dans la discontinuité du temps, il est ce qui prend une importance soit pour nous (mariage, naissance d'un enfant, maladie, etc.), soit pour un groupe social (guerre, révolution, couronnement d'un roi), bref, dans la continuité temporelle,

ver (para mi ensayo de 1978), siendo decisivo ante todo el modelo económico de Labrousse, con sus diversas curvas superpuestas, que conjuntamente conducen a la conciencia revolucionaria de la crisis (véase su *La Crise de l'économie française à la fin de l'Ancien Régime et au début de la Révolution*, París, 1943). No conocía entonces los escritos de Siegfried Kracauer en que se apoyó Jauss.

89. Proponía Peter Szondi que el objeto de la historia fuera la humanidad en general: procesos anónimos, «Folge von Zuständen und Veränderung von Systemen», los cuales habían de conducir a una historia descriptiva, véase «Für eine nicht mehr narrative Historie», en R. Koselleck y W.-D. Stempel, 1973, p. 541.

> ce qui nous semble suffisamment «important» pour être découpé, mis en relief, et pouvoir être désormais, sinon commémoré, du moins mémorisé.[90]

Jauss, cuya tesis quinta prometía una historia de la literatura compuesta de sucesos —«eine ereignishafte Geschichte der Literatur»—,[91] ha reflexionado sobre este problema en un magistral ensayo de 1973. Anota Jauss que el origen del término —el latín *eventus*, de *evenire*, 'suceder', o 'finalmente suceder'— indica «la no evidente, inesperada conclusión de una cosa»: «den nicht selbstverständlichen, unerwarteten Ausgang einer Sache».[92] El suceso implica la realización y desenlace de un proceso cuyo término se nos aparece de buenas a primeras como incierto. El castellano «evento» —'suceso imprevisto', pone el Diccionario de la Academia— guarda aún esta dimensión de eventualidad o realización insegura, en giros como «a todo evento», que vale «pase lo que pase». Molière apela aún a esta acepción original de *événement* (*L'Étourdi*, II, 13):

> Jamais, certes, jamais plus beau commencement
> N'eut en si peu de temps plus triste événement.

Volviendo a lo dicho anteriormente, la obra poética lleva dentro un futuro —visto desde el ángulo no de la historia *post eventum* sino de la historia sobre la marcha, *in illo tempore* (según Jauss, *geschehene Geschichte* y *geschehende Geschichte*). Pues bien la actividad del escritor —el impulso o *élan* que objetivamente une sus obras y hace adelantar su escritura— hace posible un proceso de comunicación en que él mismo, como hombre de carne y hueso, ya no interviene; y cuyo desenlace está en manos de sus lectores. Los desiguales

90. R. Bastide, «Evénement (sociologie)», en *Encyclopaedia Universalis*, París, 1968, VI, 822 c: «el perfil del suceso se destaca de este fondo gris y de esta uniformidad, es un "corte" en la discontinuidad del tiempo, es lo que cobra importancia, sea para nosotros (boda, nacimiento de un niño, enfermedad, etc.), sea para un grupo social (guerra, revolución, coronación de un rey), en suma, en la continuidad temporal, lo que nos parece lo suficientemente "importante" como para ser recortado, puesto en relieve, y poder ser más adelante, si no conmemorado, al menos memorizado». *Fakten* denomina W.-D. Stempel aquellos elementos que no se incorporan como sucesos al proceso significativo de la historia, véase su «Erzählung, Beschreibung und der historische Diskurs», en Koselleck y Stempel, 1973, p. 338.

91. H. R. Jauss, 1967, tesis 4.

92. Jauss, «Versuch einer Ehrenrettung des Ereignisbegriffs», en Koselleck y Stempel, 1973, p. 554.

sistemas o códigos de convenciones que cobijan los sucesivos momentos del proceso conducen eventualmente al descollante desenlace que es el suceso o acontecimiento literario. El acontecimiento resulta, en última y decisiva instancia, del encuentro de la obra con los códigos de los lectores.

Conviene tener en cuenta —*last but not least*— una vertiente notabilísima de la recepción y estela de la obra literaria: sus efectos críticos y sociales. A ellos dedicó Jauss la tesis final (n.º 7) de su programa de 1967. No basta —decía— con hallar en la literatura de todas las épocas una imagen «tipificada, idealizada, satírica o utópica de la existencia social». La función social de la literatura se cumple después, una y otra vez, constantemente, cuando la lectura alcanza y penetra el horizonte de expectativas de la vida cotidiana del hombre, afectando su comportamiento. Es lo que Béla Köpeczi llama el efecto «ideal» (*ideelle Wirkung*) —procedente de ideas— de la literatura: «todo lo que ha ocurrido durante los últimos siglos en los países socialistas —sea con rasgos positivos o negativos— prueba que la literatura tiene un importante efecto ideal, que en la época de la construcción socialista es aún mayor que nunca antes en la sociedad burguesa».[93] Qué duda cabe que es consecuencia de la experiencia estética de la obra misma, una experiencia crítica que pone en tela de juicio al mundo circundante.

El modificado sentido del existir que la literatura refracta, no interesa tanto como la modificación que la literatura impone al vivir mismo, para quienes subrayan las fases posteriores del proceso. Y ello por distintos motivos: la reacción contra el positivismo y el biografismo; el cansancio del laberinto interminable de la causalidad; y el uso de modelos semiológicos que se centran en el contacto entre el mensaje y el receptor. Pero las fases previas han existido; como también existe la aparición de alteraciones en las imágenes establecidas del existir social. El comparatismo no se circunscribe a la crítica inmanente de la literatura. Las categorías que hemos glosado aquí, como los géneros, las formalizaciones, las tematizaciones, las traducciones, suponen todas unas clases de actividad histórica e historiable. Esta actividad ocupa el espacio de una distancia estética —no ya entre

93. B. Köpeczi, 1979, p. 8: «alles, was in den sozialistichen Ländern in den letzten Jahrzehnten geschah —ob mit positivem oder mit negativem Vorzeichen—, beweist, dass die Literatur eine bedeutende ideelle Wirkung ausübt, die in der Epoche des sozialistichen Aufbaus noch gröser ist als in der bürgerlichen Gesellschaft je zuvor».

lector y obra, sino entre obra y sociedad— cuya elucidación teórica incumbe a los lingüistas y los filósofos analíticos. El análisis de la causalidad, refinado por Althusser, sigue preocupando ante todo a una crítica marxista que, habiendo abandonado por fin la noción de la obra de arte como reflejo o tipificación, se ve abocada a desmitificar el arte como función *ideológica.*

Esta función, cuyos efectos pueden investigarse, es historiable. John Beverley muestra que la «producción de la soledad» por Góngora, cuyo éxito final fue notable, especialmente en Latinoamérica, colonizada de tal suerte por las letras, va unida a una imagen de la naturaleza que la corte puede asimilar, «because it eludes the comprehension of the vulgar and is situated outside the arena of the market and of money as a means of possession and a determinant of status and power».[94] Góngora, que pertenece a un marginado círculo de aristócratas andaluces, acierta a «avivar el ingenio» —según pretende en su «Carta en respuesta» («Luego hase de confesar que tiene utilidad avivar el ingenio, y eso nació de la obscuridad del poeta»)—[95] y a modelar un discurso heroico tanto más admirable cuanto que la acción heroica del Estado se hallaba en plena decadencia. El ensayo de Beverley puede considerarse como una contribución a la historia de la recepción o «utilidad» de un máximo poeta, mediante un examen directo de los textos y documentos de la época.

No así cierta crítica de índole o finalidad pura y exclusivamente polémica: lucha, refutación, crítica de combate, a veces valiosa como subgénero de ensayismo literario, pero cuya coherencia se reduce a la de una *praxis* política. Ingenuo sería sopesar el valor racional de una crítica —por su dependencia de las posturas disputadas— de segundo grado. Este ensayismo de circunstancias juzga la cultura instrumental, como mostró Marshall Sahlins (*Culture and Practical Reason*, Chicago, 1976), y de paso se instrumentaliza a sí misma.

Es ésta una índole de crítica que a menudo no reconoce la especificidad del fenómeno literario, el cual no es didáctico, ni presenta

94. J. Beverley, 1980, p. 34: «porque elude la comprensión del vulgo y se sitúa fuera de la zona del mercado y del dinero como medios de posesión y como factor determinador del *status* y del poder».

95. Citado en *ibid.*, p. 28. Beverley muestra, a mi entender, la función dentro de una *moyenne durée* socioeconómica de una idea literaria que es una *longue durée*: la utilidad de «avivar el ingenio», que es un *topos* venerable. Para san Agustín (*De doctrina christiana*, II, 6, 8) la oscuridad de las Escrituras es un hecho providencial; y para santo Tomás (*Summa*, I, 1, 9).

ideas desencarnadas, sino ideas dramatizadas o dialogadas, vivencias y valores; y sobre todo la de la historia de la literatura. La especificidad de la historia de la literatura, en opinión mía, de Jauss y de tantos otros, ha sido convincentemente demostrada.[96] A ella he dedicado bastantes páginas del presente capítulo. No niego la existencia de amplios períodos y desarrollos macrohistóricos, que encierran los procesos literarios. Pero la consagración exclusiva a tales configuraciones y relaciones, subsumiendo una y otra vez dichos procesos, suprime toda diferencia y acaba por anular la historia de la literatura.

El viejo concepto de ideología como falsa conciencia —el del primer Marx, el de *La ideología alemana* (1845) o el de la famosa carta de Engels a F. Mehring (1893)—, que llevado a sus últimas consecuencias, sostiene la mendacidad de la palabra literaria, ha cedido el paso desde Althusser a la idea de ideología como limitación estructural. Esta limitación ya no es una ilusión sino, entre otras cosas, la representación y uso por parte del sujeto o formación social de una concepción imaginaria, deformada o insuficiente de su relación con las condiciones totales de su existencia.[97] Esta visión mutilada de la relación de la parte con el conjunto supone, claro está, la prioridad del conjunto. No hay sinécdoque sin conjunto previo, ni ideología sin totalidad envolvente.

Fredric Jameson en *The Political Unconscious* (1981), con su agudeza y generosidad de espíritu habituales, no rechaza de plano sino tiene por aprovechables buen número de metodologías ajenas, por cuanto la suya aspira a ser totalizadora, integradora, ilimitada. El postulado inicial es la idea de totalidad en Lukács o de totalización en Sartre y Althusser, que nos permite hacer frente a las contradicciones hermenéuticas de la historiografía (como, pongo por caso, la fusión de horizontes que proponían Gadamer y Jauss), al «misterio» que sólo tal postulado aprehende, afirmando de entrada la vasta unidad macrohistórica de la «aventura humana»:

> Este misterio sólo puede volver a representarse si la aventura humana es una; sólo así —y no mediante los juegos de los anti-

96. Véase C. Guillén, 1977 (o 1978), y Jauss, 1967, sección 3. En cuanto a la *praxis* del pensamiento y de la crítica como antagonismo, lucha, o aborrecimiento, su justificación mejor está en el Sartre de *Questions de méthode*, véase E. Caramaschi, 1984, p. 25: «l'interprétation ... se fonde sur la divination du comportement de l'ennemi».

97. Véase J. Oleza, 1981.

> cuarios o las proyecciones de los modernistas— podemos vislumbrar lo que nos exigen vitalmente unas cuestiones largo tiempo muertas como la alternancia de las estaciones en la economía de una tribu primitiva, las disputas apasionadas acerca de la naturaleza de la Trinidad, los modelos encontrados de la *polis* o del Imperio universal, o, en apariencia más cerca de nosotros, las polvorientas polémicas parlamentarias y periodísticas de los decimonónicos estados nacionales. Estos asuntos sólo pueden recobrar su apremiante interés originario si vuelven a referirse dentro de la unidad de un grande y único relato colectivo ...[98]

Este combate multisecular —por arrebatar el reino de la Libertad al reino de la Necesidad, según Marx en *El capital*— se presenta aquí como teóricamente privilegiado en la medida precisa en que descuella como tema único, borrando diferencias, enlazando épocas y sociedades mediante un relato total, orientado por un argumento único, es decir, apelando al recurso de la totalidad como solución *a priori* de las aporías de la hermenéutica histórica. Esta lucha, cuya realidad no pongo en duda, no designa sólo una interpretación del pasado, o una vasta concepción narrativa. Este tema coincide con una intuición ontológica —confluencia del Ser y del Tiempo, del Todo y de la Parte. Es la intuición de la totalidad constituyente y fundamental; y sin embargo ausente, inasible, invisible como la faz del Dios de los hebreos:

> En verdad, de modo paradójico o dialéctico, puede decirse que la concepción de la totalidad en Lukács se reúne con la noción althusseriana de la Historia o lo Real como «causa ausente». La totalidad no está a nuestro alcance para ser representada, como tampoco nos es accesible bajo la forma de una verdad última (o momento del Espíritu Absoluto).[99]

98. F. Jameson, 1981, p. 19: «this mystery can be reenacted only if the human adventure is one; only thus —and not through the hobbies of antiquarianism or the projections of the modernists— can we glimpse the vital claims upon us of such long-dead issues as the seasonal alternation of the economy of a primitive tribe, the passionate disputes about the nature of the Trinity, the conflicting models of the *polis* or the universal Empire, or, apparently, closer to us in time, the dusty parlamentary and journalistic polemics of the nineteenth-century nation states. These matters can recover their original urgency for us only if they are retold within the unity of a single great collective story ...».

99. *Ibid.*, p. 55: «indeed, in some paradoxical or dialectical fashion, Lukács' conception of totality may here be said to rejoin the Althusserian notion of History

Si la ideología connota la ignorancia de la totalidad, haría falta una palabra —¿totalogía?— para aquella actitud que condena cualquier parcialidad, sacrificándola en aras de una conjetura.

Quizá sea ya hora de abandonar la nostalgia schilleriana de la totalidad perdida. Quizá podamos adormecer al menos, o dejar en suspenso, lo que Fernando Savater resueltamente denomina la Pasión del Todo —de un Todo que desde luego sería una oquedad si no admitiese la diversidad:

> El Todo no es monocorde ni monolítico, salvo en aquello en que estrictamente necesita serlo. *El Todo es plural y uno: necesita la pluralidad para funcionar, la unidad para eternizar su orden.* Del uno puramente uno, del ser sin atisbo de diferencia —de no ser— sólo podría decirse que es, en su esférica inmovilidad, en su redondo estatismo improductivo, tal como enseñó Parménides.[100]

Claro está que el tema de Jameson no es estático. Basta con que no pretenda serlo *todo* para ser aceptable y reconocible, pareciéndose mucho a lo que vengo llamando una estructura diacrónica, es decir, una opción u oposición, o suma de opciones u oposiciones, que ordenan reiteradamente ciertos conjuntos significativos. Una estructura diacrónica es totalizadora, abarcadora de vastos espacios, como un arco muy extenso, pero sin coincidir plenamente con aquello que estructura, o con totalidad alguna. Esta estructura, al repetirse diacrónicamente, consiente la diversidad histórica y cultural. El mejor comparatismo, tal como he procurado entenderlo aquí, contrapone la totalización a la diversificación a través de unas estructuras que han de descubrirse, de construirse, y de ir renovándose y enriqueciéndose en el futuro. El tema único de Jameson puede ser dominante y prioritario —es privilegio y tal vez deber del historiador la determinación de semejante jerarquía— sin ser la estructura de todas las estructuras, ni ser la premisa de todas las premisas, perfectamente cabal y accesible. Basta con que sea ampliamente interhistórico.

Las estructuras que el comparatismo literario revela son varias, parciales, incompletas; como la historia del hombre y como la litera-

---

or the Real as an "absent cause". Totality is not available for representation, any more than it is accessible in the form of some ultimate truth (or moment of Absolute Spirit)».

100. F. Savater, *Panfleto contra el todo*, Madrid, 1982, p. 18.

tura narrativa que, según Bajtin, más se abre y acerca a ella; como los sectores y niveles de los mundos en que residimos, cada uno de los cuales ofrece un grado particular de integración, según el lugar y el momento, por ejemplo: un ámbito cultural, una comunidad, una institución, una familia unida o mal avenida, una sociedad pacífica o en estado de guerra.[101] La totalidad, integridad o entereza, no es una *donnée* sino un proyecto humano.

Decía al principio que la Literatura Comparada se ocupa del estudio sistemático de conjuntos supranacionales. Puede agregarse ahora, tras nuestro largo recorrido, que el comparatismo culmina en el estudio de aquellos conjuntos supranacionales que son estructuras diacrónicas —o de aquellas estructuras diacrónicas que son conjuntos supranacionales—. La tarea principal de la Literatura Comparada, a mi entender, es la investigación, explicación y ordenación de *estructuras diacrónicas y supranacionales.*

Este término triple —que podemos reducir, para abreviar, a estructuras diacrónicas— ha de recapitular en cada caso que el tema bajo consideración ha superado dos primeras pruebas: la de la diferencia cultural (o como escribía antes, espacial) y la de la diferencia histórica o (temporal). Un género, por ejemplo, no es una estructura diacrónica si no ha persistido a lo largo de varios períodos históricos, haciendo posible el cambio, dando la palabra a la evolución histórica, o —empleo los conceptos de Claus Uhlig— regenerándose, reescribiéndose, condicionando lo que viene después (*Palingenese, Palimp-*

101. Jameson, con motivo de la «causa ausente» de Althusser, cita una página brillante de una novela de Sartre, *Le Sursis* (p. 55 de Jameson, 1981), donde la fragmentación de mil conciencias contrasta con la existencia de la guerra: «pero no hay nadie para hacer la suma. Sólo existe para Dios. Pero Dios no existe. Y sin embargo la guerra existe». Permítaseme comentar que quienes hemos participado en una guerra sabemos que no hay nada más característico del ambiente producido por ella —cualquier detalle de la vida cotidiana, el tiempo, las amistades, la sexualidad— que su carácter fugaz y también absolutamente insólito, que *todo* lo absorbe y transforma, convirtiéndolo en tiempo de guerra, ambiente de guerra. Es condición extraordinaria y peculiar: la guerra. Bien lo sabía Sartre; como antes de él, Stendhal y Tolstoi. Hay que pensar otros modelos, como los pragmáticamente diversos que busca Victoria Camps para nuestros días, véase *La Imaginación ética*, Barcelona, 1983, p. 34: «si es cierto el juicio de Max Scheler que el valor cognoscitivo de la metafísica se mide por la solidaridad del teórico con el mundo, hoy el pensador no puede dejar de sentirse solidario de una existencia plural, fragmentaria y vulnerable».

sest, Ananke).[102] Y un género, por añadidura, no es una estructura diacrónica si no ha sido cultivado (véase p. 150) en más de una civilización, o en varias culturas divergentes y disímiles.

Las dos dimensiones conjuntamente —la histórica y la cultural— significan la conjunción, en el campo literario, de lo uno y lo diverso. No basta con consignar la aparición en un instante determinado del pasado de cierto suceso, o de una serie de sucesos. De otro modo incurriríamos en el viejo atomismo que hoy todos procuramos dejar atrás. El suceso único pudo ser importante, sin duda, como momento de la historia *in illo tempore* (la *geschehende Geschichte* de Jauss). Pero el comparatismo no puede ser en última instancia sino una reflexión actual sobre la historia de la literatura. Así como el suceso significativo en el pasado se separaba de la *grisaille* (según R. Bastide) de los hechos menores, o de los *Fakten* triviales (según W.-D. Stempel) sin mañana,[103] la reflexión histórica actual ha de identificar, distinguiéndolos de la confusión invertebrada, destacándolos de la diversidad irremediable, los sucesos y otros elementos, las convenciones, las normas y los valores, los cuales se integran en estructuras interhistóricas.

Cualquier género, cualquier forma, cualquier tema —como los abordados en los capítulos 12-14 del presente libro— puede considerarse y analizarse como estructura diacrónica. No propongo novedades, sino modos de interrogar el vasto saber que el comparatismo ya posee. Cierto que ello trae consigo una exigencia: la estructuración. Son tres las pruebas que el tema bajo estudio ha de superar: la cultural, la histórica y la estructural. Una vez identificado el género, la forma o el tema que se nos aparece como estructura diacrónica supranacional, no podemos eludir la necesidad de investigar aquellas opciones, relaciones, espacios semánticos y formales, que abarcan o enlazan los diferentes períodos y lugares: las estructuras que sin coincidir del todo con un período o un lugar —con tal término de una opción, tal componente sobresaliente de una relación— subsumen, o mejor, resumen la multiplicidad de los hechos. La estructura es el *desideratum* conceptual, el proyecto historiográfico que concilia lo uno con lo diverso. La estructura diacrónica no es ni lo uno solamente, ni tampoco lo diverso, sino un complejo interhistórico.

102. Véase más arriba, p. 378.
103. Véase más arriba, p. 401, y nota 90 del presente capítulo.

Pueden asimilarse sin duda a estas configuraciones las analogías tipológicas, caras a V. Zhirmunski, que examinamos en el capítulo 10, bajo el modelo C de supranacionalidad. Pero la estructura diacrónica es un esquema más dúctil y —aunque limitado a pocos términos y opciones— más amplio, puesto que no se ciñe a relaciones de semejanza. La analogía describe elementos comunes o similares. La estructura acoge elementos opuestos o dispares, de los cuales sólo uno aparece en determinado momento, mientras que en otra época o en otra nación lo que sobresale y domina es el elemento contrario. Así, Zhirmunski mostró que en la poesía heroica de ciertos pueblos de Asia central el paralelismo, como forma poética dominante, cedía el paso tras algunos siglos al cómputo métrico y la rima. Observé yo, como otros, que el verso libre moderno abandonaba el cómputo métrico y la rima por el paralelismo (p. 104). La estructura en este caso no es una analogía descriptiva sino un modelo conceptual inferido de la historia, es decir, una opción teórica, que abraza manifestaciones disímiles. La teoría literaria no puede en semejantes ocasiones permitirse lo que varias veces se ha desaprobado en este libro: el dispararse hacia un modelo universal sin más conocimientos que los de una sola nación, o un solo escritor, o un solo período, absolutizando la lección de un ejemplo singular. Pues la estructura de posibilidades que encierra la trayectoria de un género se despliega plenamente cuando se toma en consideración los diversos espacios ocupados por él, como apunté a propósito de la tragicomedia pastoril, cuyo valor satírico y alegórico se acentuaba en el Este de Europa. El polisistema literario da cabida a géneros contrapuestos —géneros y contrageneros, según decíamos de Mateo Alemán y Cervantes— que se cruzan, aluden o implican recíprocamente. Asimismo el estudio de las formas narrativas —como las diferentes actitudes que el narrador puede asumir ante lo narrado, ordenadas tipológicamente por Genette y Stanzel— y de los espacios semánticos, tan contradictorios, que cubren los temas más perdurables —como el enamoramiento (p. 291)—, recapitula a través de los siglos la constelación de respuestas que constituye una estructura diacrónica. Ocurre con los temas, las formas o los géneros lo que Jauss ha señalado en la obra poética: que el carácter artístico y las posibilidades semánticas de ésta no son inmediatamente perceptibles desde un horizonte de expectativas único. Jauss, después de Gadamer, aplica la «lógica de la pregunta y la respuesta» (*Logik von Frage und Antwort*) a la tradi-

ción histórica.[104] Las estructuras diacrónicas, igualmente, deben su continuidad —relativa— a la persistencia de las preguntas planteadas por la existencia social y la herencia cultural.

Me refiero, es evidente, a reiteraciones, paralelos, afinidades o inversiones de naturaleza muy variada. Hay analogías tipológicas que dan cabida a desarrollos históricos extensos, cuya similitud ha de describirse, en una primera fase de estudio, pero también deben analizarse desde el punto de vista de una lógica de preguntas y respuestas. Es un *desideratum* interesante de semejante clase de investigación, pongo por caso, un proceso supranacional importante y complejo: el surgir de las literaturas nacionales.

Podría pensarse que las literaturas nacientes (*emerging literatures*) obedecen todas a un mismo proceso, que en Occidente incluye dos etapas fundamentales: el Renacimiento (Italia, España, Francia, Portugal, Inglaterra, Polonia, Países Bajos, Alemania), y, en segundo término, la segunda mitad del XVIII y todo el XIX, para las literaturas nórdicas y orientales de Europa (escandinavas, húngara, rusa, yugoslavas, rumana, bálticas, etc.) y de otras nacionalidades también en Europa (la flamenca, la catalana, etc.). Pero las diferencias entre las dos fases son decisivas. Una cosa es que una literatura exista y otra el que quiera existir, alentada por un proyecto político o cultural. Este proyecto —he aquí la primera pregunta: ¿lo hay o no lo hay?— afecta lo mismo la aparición que la desaparición de una literatura nacional, como la de los moriscos españoles del siglo XVI, de cuya desesperada voluntad de resistencia escribe Luce López-Baralt: «los moriscos lentamente están dejando de ser musulmanes auténticos aunque —fanatizados por las presiones históricas a las que se ven sometidos— justamente lo que más les importa es seguir siéndolo».[105] La eficacia durante dicho siglo de un concepto de nacionalidad simbolizado por los grandes escritores, por la conciencia colectiva que se reconoce en ellos, acelera durante el siglo XIX el nacer o renacer de las literaturas nuevas o marginadas; así como el ocaso de la Poética normativa y unitaria que había prevalecido hasta el siglo XVIII. No basta con que haya habido un Arcipreste de Hita o un Chaucer: la conciencia de la nacionalidad literaria vendrá después, tratándose de los países protagonistas del Renacimiento y del Barroco.[106] Junto a

104. Véase H. R. Jauss, 1967, sección 9.
105. Luce López-Baralt, 1980, p. 40.
106. Véase T. Klaniczay, 1966.

esta alternativa, hay otras opciones, debidas a las coordenadas múltiples que afectan el proceso: lingüísticas, geográficas, políticas. ¿La madurez de una literatura nacional acompaña la de una lengua propia, o supone el uso del idioma cultivado en otros lugares (el alemán en Austria)? ¿Se combate la continuidad del idioma de los colonizadores (el castellano en América, el francés en África) o, para las nacionalidades marginadas, el predominio de la lengua nacional (Occitania, Cataluña)?

Las dos fases principales que acabo de mencionar, además, se superponen en el caso de las literaturas interrumpidas tras el Renacimiento, dando lugar durante el siglo XIX no a un primero sino a un segundo despertar (*Wiedererweckung*) de la poesía provenzal, de la catalana, y de las de varias nacionalidades del Este europeo. Este desarrollo es, por supuesto, gradual. La revuelta de 1821 en Rumanía no ocasionó grandes mejoramientos culturales repentinos, e incluso después de 1848, los progresos en el periodismo y el teatro precedieron en varias décadas la lenta maduración de una alta poesía.[107] En los países del Este, descuellan primero patriotas, científicos y publicistas; pero los poetas más genuinos «aparecen sólo en la segunda o tercera generación de los regeneradores».[108] (La moribunda literatura aljamiado-morisca del XVI «consta en su mayor parte de textos utilitarios y proselitistas».)[109] Pero también este proceso asume formas diferentes, con arreglo a variadas coordenadas políticas, geográficas y lingüísticas. En Estonia, tras siglos de literatura oral —resume Ivar Ivask—, el primer poeta singular, de nombre y apellido conocidos, es Kristjan Jaak Peterson (1801-1822); pero sólo durante la década de 1930 aparece una generación, la de Betti Alver, que ha recibido su educación entera en estonio.[110] En las islas Filipinas ha sido decisivo el enfrentamiento y rivalidad de idiomas: Balagtas (Francisco Baltazar, 1789-1862) escribió *Florante at Laura* en Tagalog, mientras surgía una literatura prometedora en castellano (José P. Rizal, *Noli me tangere*, 1887), desbaratada por la introducción del inglés; lo cual impulsó e independizó finalmente los escritos en

107. Véase K.-H. Schroeder, 1967, pp. 78, 93-95.
108. K. Krejeć, 1968, 236: «die Dichter ... erscheinen erst in der zweiten oder dritten Generation der Wiedererwecker».
109. L. López-Baralt, 1980, p. 22.
110. Véase E. George, ed., 1983, I. 1.

lengua filipina.[111] Hay que tener en cuenta asimismo el papel de las revistas (la *Sydney Gazette*, 1803, que inicia una literatura australiana);[112] el de los críticos y teóricos; el del gran escritor descollante (A. D. Hope, Patrick White en Australia); y el de la pintura y otras formas de cultura visual, que A. Duțu pone de relieve en Rumanía.[113]

Propondré ahora, para terminar esta reflexión sobre las estructuras supranacionales, otro ejemplo breve, que presento también como *desideratum* o proyecto de estudio.

Veamos la antología. ¿A qué categoría —genérica, formal, temática— puede adscribirse? La antología es una forma colectiva intratextual que supone la reescritura o reelaboración, por parte de un lector, de textos ya existentes mediante su inserción en conjuntos nuevos. La lectura es su arranque y su destino, puesto que el autor es un lector que se arroga la facultad de dirigir las lecturas de los demás, interviniendo en la recepción de múltiples poetas, modificando el horizonte de expectativas de sus contemporáneos. Escritor de segundo grado, el antólogo es un superlector de primerísimo rango. Sin duda alguna el antólogo desempeña una función indispensable, puesto que topamos con él en las más diversas culturas y civilizaciones, sin excluir las primitivas o exclusivamente orales. Es más, difícil es concebir la existencia de una cultura sin cánones, autoridades e instrumentos de autoselección. Ya tuve ocasión de mencionar las famosas *Mu'allaqāt*, o *Siete Odas*, de Hammad al-Rāwiya (siglo VIII), que modelaron el paradigma de la *qasida*, precediendo otras muchas colecciones árabes. Los poemas más antiguos de las comunidades drávidas de la India meridional se conservaron en ocho antologías (siglos I-III), que seguían el ejemplo de colecciones sánscritas anteriores.[114] Esta clase de emulación, de afirmación de una cultura frente a otra, más poderosa o prestigiosa, ha sido bastante frecuente. Los primeros florilegios del Japón, punto de partida de la poesía de esta nación —desde el *Manyōshu* del siglo VIII—, representaron algo como una *défense et illustration* de un arte nacional frente a los ilus-

111. Véase Lucila V. Hosillos, 1966.

112. Véanse Anne Paolucci, 1982, y el número de la *Review of National Literatures*, XI (1982), dedicado a Australia.

113. Véase A. Duțu, 1976. Claro está, además, que las traducciones de la Biblia en lenguas vernáculas fueron repetidamente un factor decisivo para las literaturas de la primera etapa (Alemania, Suecia, Hungría, etc.); e incluso para algunas de la segunda, y hasta de hoy (África). Véase, para África, A. Gérard, 1981.

114. Véase *The Poems of Ancient Tamil*, ed. George L. Hart, Berkeley, 1975, p. 7.

tres y consagrados modelos reunidos en las más antiguas antologías de la China. Otro tanto podría decirse de la primera colección importante de poesía persa, el *Lubāb al-albab* de Muhammad 'Aufi (*c.* 1221), que se yergue junto a la poesía y la *ars poetica* de los árabes dominadores, a los que no poco debían los escritores persas.

Pues bien, una estructura diacrónica debería desplegar, tras recapitulación y estudio, una serie de opciones y variedades. Para las antologías yo propondría por lo pronto (sin explayarme: el lector podrá agregar sus propios ejemplos) las siguientes: 1) El antólogo se interesa por el pasado (incluso los orígenes de una cultura, míticos o religiosos, como los referidos por Ki No Tsurayuki en el prólogo del *Kokinshu* dirigido al emperador del Japón en 905) o bien por el presente (los cancioneros provenzales; *Tottel's Miscellany*, Londres, 1557; en España Gerardo Diego y J. M. Castellet). 2) La antología es colectiva o reducida a un solo autor (a un trovador provenzal; al sujeto de un *Diwan* árabe). 3) El antólogo suprime el tiempo histórico, espacializándolo, convirtiéndolo en presente; o bien se apoya en la cronología como principio de presentación. Hay colecciones puramente temáticas —o, hasta el siglo XVIII, divididas en los espacios de la Retórica y la Poética. En general la disposición meramente cronológica, que no aparece en Europa hasta bien entrado el siglo XIX, ha sido minoritaria.

4) El antólogo puede no reducirse a una cultura nacional, prefiriendo un género, una temática (el *humour noir*, el feminismo), etc. Por lo general el nacionalismo, o sencillamente la necesidad que siente una cultura de erigir sus propios cánones y autoridades, ha sido un motor principalísimo de las antologías. En la Europa moderna ha habido dos momentos fundamentales: el Renacimiento, sobre todo en Italia, que se halla ante una superabundancia de modelos clásicos y también considera ya a sus propios grandes poetas como *antichi* (Girolamo Ruscelli, *I fiori delle rime de' Poeti illustri*, Venecia, 1558), haciendo del libro colectivo, gracias a la imprenta, lo que A. Gobbi llamará una *piccola libreria* [115] (en la Inglaterra de la época de Shakespeare, la motivación comercial de los antólogos es evidente), y el siglo XVIII, cuando el concepto herderiano de cultura nacio-

115. Véase Agostino Gobbi, *Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo*, Venecia, 1744-1749, I, «Discorso», s. p. La primera edición es de 1708-1709.

nal conduce tarde o temprano a la confección de «Parnasos» y «Tesoros» mediante los cuales una literatura naciente proclama su valer e independencia (en España desde el *Parnaso español* de López Sedano, 1768, y el *Teatro histórico-crítico* de Antonio de Capmany, 1786). 5) Las antologías suelen ser conservadoras, aun más, militantemente conservadoras, puesto que la realización pretérita se vuelve modelo para el futuro. (Incluso pueden concebirse como microcosmos que reflejan las estructuras de la sociedad. *El libro de las banderas de los campeones*, compilado en 1243 por Ibn Sa'id al-Magribi, que era de Alcalá la Real, distribuye a 145 poetas por zonas geográficas —España, África del Norte, Sicilia— y también por rangos sociales y profesiones, según la jerarquía siguiente: reyes, ministros, nobles, abogados, gramáticos, hombres de letras y poetas. Para Granada hay una clase aún más humilde: las mujeres.)[116] Pero también puede acontecer lo opuesto, que el antólogo vaya a contracorriente. En la China el antólogo solía ser un defensor de la tradición; pero J. Hightower señala que una colección erótica del siglo VI, el *Yü-t'ai hsin-yung* de Hsü Ling (507-583), se independiza no sólo de los clásicos sino de la concepción de la literatura como guía de comportamiento.[117]

6) ¿Cuáles son los criterios de selección? ¿La fama, la perfección artística, las reglas del arte, la utilidad pedagógica, la función ideológica? No pocos textos escolares de fines del XVI y del XVII entran a saco en una selección anterior, *Epigrammata Graeca* de J. Soter (Colonia, 1525), expurgándola y empleándola —es el caso de los jesuitas— para la enseñanza del latín.[118] Una de las reflexiones más finas al respecto es el prólogo de Agostino Gobbi a su *Scelta di Sonetti e Canzoni de' più eccellenti Rimatori d'ogni Secolo* (Venecia, 1744-1749[4]). No excluye Gobbi los poemas famosos, reconocidos por otros, pero sin reducirse a los perfectos, «poiché in materia poetica, la bellezza non tanto consiste nell'esser senza difetti, quanto nell'avere qualche eccellente virtù». No aparta Gobbi los poemas-fuentes, que hicieron posibles otros posteriores y mejores, pero sí se ve obligado a elegir entre *lo buono e l'ottimo*, tratándose de Petrarca, su poeta predilecto, cuyos poemas tan sólo buenos son superiores a los

116. Véase la edición por Emilio García Gómez de *El libro de las banderas de los campeones*, Madrid, 1942; o la de A. J. Arberry, *Moorish Poetry*, Cambridge, 1953.
117. Véase James R. Hightower, 1966, p. 46.
118. Véase James Hutton, 1946, pp. 13 ss.

óptimos de otros; pero sin incurrir en arrogancia, ni desconocer las *regole dell'arte da altri prescritti*, de acuerdo con *il nostro secolo*, ni dejar de consultar a los demás. 7) ¿Hasta qué punto las piezas singulares de una antología se integran en un conjunto? El grado de integración, o de intratextualidad, sin duda varía; pero la voluntad de unidad raras veces falla, sobre todo cuando la antología, como las japonesas, se ordena temáticamente; o con arreglo a una concepción de la originalidad nacional; o si preside una idea goethiana, como la de Francis Turner Palgrave en su *Golden Treasury* (1861), incontables veces reeditada, para quien los distintos poemas componen un solo gran Poema, escrito en colaboración por todos sus autores;[119] o si la selección viene a representar, como la *Antología griega*, especializada desde sus comienzos en el epigrama, una recomendación y alabanza de la brevedad: la antología es entonces un *libro* compuesto de poemas breves.[120]

8) ¿Es el antólogo también un crítico? Cuando ya están reunidas y encajadas las diversas partes, son casi irresistibles la visión de conjunto y la teoría. Algunas veces el antólogo deja la palabra al poeta y tenemos una antología consultada. En otras ocasiones el recopilador pretende no saber lo que es poesía, reduciéndose a la práctica, como quien dice: «he aquí lo que es». Pero no son raras las definiciones. Por ejemplo, la del prólogo al *Kokinshu* japonés de 905: «la poesía es dejar al corazón que se exprese a través de las cosas que se ven y se oyen. Es en las flores el canto del ruiseñor; es por las aguas la voz de la rana».[121] O el concepto didáctico de la literatura que mani-

119. Francis Turner Palgrave, *The Golden Treasury of the best songs and lyrical poems in the English language*, Boston, 1869, p. XII: los poemas elegidos son «as episodes to that great Poem which all poets, like the co-operating thoughts of one great mind, have built up since the beginning of the world».

120. *El libro de la bandera de los campeones*, mencionado anteriormente, de Ibn Sa'id, recorta y fragmenta piezas más extensas. El *Oxford Book of English Verse* (1900), de A. T. Quiller-Couch, favorece notoriamente la canción, el epigrama, *the lyric*. Adviértase que Calímaco, que hizo posible el modelo virgiliano (las *Bucólicas*, que componen sin disputa un libro escrupulosamente estructurado), y Meleagro, autor de la primera *Antología griega* (siglo I a. C.), pertenecen a la misma época helenística. Como también los principios del Museo, *Mouseion*, institución comparable a la antología, y a la que podrían aplicarse las preguntas que planteo arriba. Véase las reservas de P. Valéry («Le problème des musées», en *Oeuvres*, ed. J. Hytier, París, 1960, II, pp. 1.290 ss.) acerca de aquel «étrange désordre organisé», que le empobrece y marea: «vertige du mélange, dont nous infligeons le supplice à l'art du passé» (p. 1.293).

121. Georges Bonneau, trad. de Ki No Tsurayuki, *Préface au Kokinshu*, París, 1933, p. 27: «la Poésie c'est de laisser exprimer son coeur à travers les choses qu'on voit

fiesta Wei-Hung en su prólogo (siglo I) al antiguo *Shih ching*: la poesía es «la expresión emotiva del pensamiento voluntarioso».[122] El antólogo no es un mero reflector del pasado, sino quien expresa o practica una idea de la literariedad, fijando géneros, destacando modelos, afectando el presente del lector y, sobre todo, orientándole hacia un futuro. Nos hallamos en este caso ante un crítico y un superlector a la vez: crítico, por cuanto califica y define lo dado; superlector, por cuanto ordena y redispone lo dado, actualizando sistemas contemporáneos, impulsando lo que se dará. La opción entonces es ser o no ser un antólogo, es decir, un «yo» que deja de ser privado y aspira a ser un «nosotros».

De esta manera se tocan y entreveran la experiencia de la unidad y la de la diversidad; la experiencia de la continuidad y la del cambio. Decía que el comparatismo culmina en la identificación, ordenación y estudio de estructuras supranacionales y diacrónicas. Las llamo estructuras porque los conjuntos bajo consideración hacen posible la puesta en relieve no de términos únicos sino de opciones, alternativas, oposiciones, discrepancias y otras interrelaciones compuestas, al interior de un mismo campo, de elementos dispares. Si estas estructuras resultan del examen de más de una civilización, o de un número suficiente de culturas divergentes, son a todas luces supranacionales. Y estas estructuras se nos aparecen asimismo como diacrónicas en la medida en que abarcan períodos históricos diferentes. Por ejemplo,

et qu'on entend. C'est dans les fleurs le chant du rossignol; c'est sur les eaux la voix de la grenouille».

122. Véase J. Hightower, 1966, p. 42. Hay una metáfora de indisputable universalidad, que manifiesta la voluntad de unidad del antólogo, la del ramo o guirnalda de flores, o bosque, o arboleda, o corona (*stefanos*): florilegio es versión latina de antología. Así, el *Arbor of Amorous Devices*, Londres, 1597, y tantísimas más. Una colección japonesa perdida, *Riuju-karin*, significaba «bosque de versos ordenados". En cuanto al importantísimo *Manyoshu*, su título quiere decir 'colección (*shu*) de mil hojas (*yo*)', siendo discutible el sentido de «hojas», pero no lo botánico de la imagen. (Es escasa la bibliografía sobre nuestro tema. Véase Alfonso Reyes, «Teoría de la antología», en sus *Obras completas*, México, 1963, XIV, pp. 137-141. Y el vol. I, sobre «The Literary Canon», de *Comparative Criticism: A Yearbook*, ed. Elinor Shaffer, 1979.) Creo que de tal suerte el examen de las estructuras diacrónicas —existentes y estudiables— nos permite, de acuerdo con Étiemble, con A. Marino, con los especialistas en *East/West Studies*, y a despecho de algún comparatista (véase H. Gifford, 1969, p. 30), superar visiblemente el europeocentrismo literario, que tan torpemente expresa la capacidad de creación y de imaginación europea.

acabamos de anotar la asombrosa supranacionalidad de la antología. Vimos anteriormente que el tema del enamoramiento, investigado por Jean Rousset, debía hacer posible la elucidación no sólo de normas sino de contranormas; y no sólo de desvíos e infracciones (*écarts et transgressions*) sino de opciones abiertas a términos igualmente válidos (*Dafnis y Cloe* frente a *Teágenes y Cariclea*). Y advertimos que la alternativa paralelismo-antiparalelismo, derivada de los trabajos de Zhirmunski, enriquecía por vía de diacronía el reduccionismo radical de la tesis jakobsoniana.

Recalco estas evidencias para dejar bien claro que la aprehensión, diferenciadora y estructurante a la vez, de lo uno y lo diverso es incompatible con dos tendencias del pensar crítico: el reduccionismo y la ahistoricidad. Tengo presentes al respecto los invariantes (*invariants*) de Étiemble y la culturología de Lotman.

El *invariant* de Étiemble es «un élément universel et commun de la littérature et/ou de la pensée littéraire».[123] Un elemento cuya extensión mundial y reiteración temporal quedan demostradas —un género como la elegía, un tema como la flor— puede mirarse como universal. Pero ello no constituye sino una fase inicial de descubrimiento y comprobación, a la que ha de suceder normalmente la estructuración de las diferencias. De hecho es lo que busca muchas veces el propio Étiemble, tras previa caza de precursores y paralelos: los Enciclopedistas árabes del siglo X anuncian a Diderot; la dialéctica hegeliana del amo y del esclavo aparece ya en Lesage; la idea del *Sonnet des voyelles* de Rimbaud, se remonta al siglo XVIII, etc.[124] No digo que no existan universales, tanto en Literatura Comparada como en Lingüística. Pero no deben circunscribirse al terreno de las analogías. Corremos el riesgo de que una «lectura simultánea» [125] de estos universales nos aboque a un orden atemporal y clasicista a lo T. S. Eliot. Y sobre todo tengo por excesivamente sencilla, o simplificadora, la opción universal-particular. *Tertium datur*: lo que aquí vengo llamando estructura diacrónica, es decir, un conjunto de relaciones que enlazan el cambio con la continuidad, la diferencia con la analogía, la particularidad con la generalidad.

El modelo semiótico de cultura lleva en los escritos de Jurij

123. A. Marino, 1979 *b*, p. 157.
124. Véase *ibid.*, pp. 162 ss.
125. Véase A. Marino, 1977 *b*, pp. 308 ss.

M. Lotman a consecuencias críticas muy superiores al esquema teórico de las que proceden. Una tipología de culturas vistas como modalidades de información, a mi juicio, conduce sea a una Antropología estructural, cuya aplicabilidad a la literatura escrita es, en resumidas cuentas, harto dudosa; sea a una periodización reduccionista que, como la arqueología intelectual de Michel Foucault, guarda no poca semejanza con la vieja *Geistesgeschichte*. Lotman es consciente, por supuesto, de las insuficiencias del reduccionismo; y así procura acoger a fuerzas centrífugas y códigos marginales, como el Carnaval de Bajtin, mediante «el principio mismo de la alternatividad».[126] Leemos en «Sobre el mecanismo semiótico de la cultura» (escrito con B. A. Uspenski):

> Las afirmaciones «todo es múltiple y no puede describirse con ningún esquema general» y «todo es único, y no hacemos sino encontrarnos con las infinitas variaciones de un modelo invariante», bajo una forma u otra se vienen repitiendo de continuo en la historia de la cultura, desde el Eclesiastés y los antiguos dialécticos hasta nuestros días; y no es un azar: tales aserciones describen diferentes aspectos del mecanismo unitario de la cultura y son inseparables, en su tensión recíproca, de la esencia de ésta.[127]

Todo lo absorbe, pues, el mecanismo unitario de una cultura, y el modo de transcender sus límites es más o menos el que postula Lévi-Strauss: las diversas culturas combinan los componentes de un vasto repertorio universal. Ya he dicho, en otras ocasiones,[128] que esta conjetura (o neokantiana o neurológica) no es ni discutible ni necesaria. Entre el mecanismo unitario de la cultura y el del cerebro humano, perdemos de vista la fuerza diferencial de los sucesos reales y el perfil abrupto, imprevisible, discontinuo, intermitente, de la historia de la

126. Véase I. M. Lotman y Boris A. Uspenski, 1975, p. 67: «il principio stesso dell' alternatività».

127. *Ibid.*, p. 65: «le affermazioni: "Tutto è molteplice e non lo si può descrivere con nessuno schema generale" e "Tutto è unico, e non facciamo che imbatterci nelle infinite variazoni di un modello invariante", sotto una forma o un'altra vengono ripetute di continuo nella storia della cultura, dall'Ecclesiaste e dagli antichi dialettici ai giorni nostri; e non è un caso: tali asserzioni descrivono differenti aspetti del meccanismo unitario della cultura e sono inseparabili, nella loro reciproca tensione, dall' essenza di questa».

128. Véase C. Guillén, 1978 *b*.

literatura y de las demás artes. Escribe, con motivo de Lévi-Strauss, Christian Delacampagne:

> Le risque d'une telle approche, c'est d'oublier que le mythe est aussi un découpage du réel, qu'il peut transmettre un savoir, traduire une vision du monde; que le mythe «isolé» est de toute façon une abstraction, pusqu'il n'existe de mythes qu'en situation, s'insérant dans un contexte naturel et social.[129]

No así los conjuntos históricos y supranacionales que los comparatistas hacen resaltar. Estos conjuntos encierran elementos —temas, formas, géneros, movimientos, sistemas— que, como la guerra de Troya, han tenido lugar. Pero el conjunto mismo es una estructura de relaciones, perfectamente característica de esa actividad que, según vimos antes, William Dray tenía por propia del historiador («la noción operativa consiste no tanto en descubrir condiciones necesarias y suficientes como en relacionar unas partes, no vistas primero como tales, a algún conjunto»).[130] Unos hombres han vivido un suceso A; otros, muchos años después, o muy alejados en el espacio de las culturas, han vivido un suceso B; y el historiador es quien descubre la estructura que alberga ambos sucesos. No digo que el historiador revele una estructura común, porque, tratándose de literatura, el conjunto significativo puede implicar tanto el isomorfismo —las analogías tipológicas de Zhirmunski— como el heteromorfismo —el hombre es un «pequeño mundo» tan armonioso como el cosmos, o también el hombre es un pequeño mundo tan contradictorio y disgregado como el entorno del vivir moderno.[131] Las discrepancias son tan reveladoras de una estructura como las analogías. En ambas ocasiones el historiador de la literatura no se reduce a una sola época, ni se reduce a los códigos que gobiernan una sola cultura, ni se reduce a una concatenación de momentos sucesivos. El movimiento de vanguardia, por ejemplo, en la acepción más amplia del término, que desarrolló Poggioli, abraza períodos y corrientes diferentes, del Ro-

129. C. Delacampagne, *Figures de l'oppression*, París, 1977, p. 187: «el riesgo de tal aproximación es olvidar que el mito es también una disposición de lo real, que puede transmitir un saber, traducir una visión del mundo: que el mito "aislado" es de todas maneras una abstracción, puesto que no hay mitos sino en situación, insertándose en un contexto natural y social».

130. Véase nota 39 del presente capítulo.

131. Véase más arriba, p. 286.

manticismo para acá, con sus intermisiones y sus intermitencias. El surgir de literaturas nacionales, cuyo estudio bosquejé algunas páginas atrás, asume caracteres distintos después del Renacimiento y después de la eclosión dieciochesca de la idea de nacionalidad cultural. El comparatismo relaciona, estructura, construye, sin entregarse a ese grado de violencia mental (o de simplificación pseudopresocrática, como dice Savater: «todo es agua») que suele implicar el reduccionismo.[132]

Pues las estructuras históricas, por supuesto, se construyen. Frente a los conjuntos que despliega la investigación, el comparatista elabora un modelo histórico complejo. No creo que haga falta volver sobre la oportunidad de este proceder. No limitado a unos invariantes, ni dependiente de totalidades ausentes o conjeturales, el modelo exige la construcción de esquemas provisionales y rectificables. Como toda hipótesis de trabajo, el modelo no es meramente inductivo. En la práctica edificamos unas estructuras provisionales de descripción, que guían las observaciones e investigaciones subsiguientes, refiriendo dichas estructuras a las situaciones empíricas que nos interesa relacionar.[133]

No creo que, pese al auge de ciertas teorías de cariz absolutista, la actitud aquí representada sea hoy por hoy minoritaria. El volumen titulado *Sur l'actualité des lumières. Aufklärung heute* (Innsbruck, 1983), por ejemplo, incluye varias contribuciones que acentúan la diversidad del siglo XVIII. Un especialista, y comparatista eminente, Roland Mortier, ha escrito:

> Au total, l'Europe des Lumières offre le spectacle d'une extraordinaire diversité, où les oppositions intellectuelles et les décalages historiques créent un mosaïque prodigieusement complexe. Libé-

132. Véase Fernando Savater, «Violencia y comunicación», en *Contra las patrias*, Madrid, 1984, p. 173: «el discurso de la violencia se establece sobre un principio de *indiferencia* universal: todo da igual, si no es lo que yo quiero. Cualquier gradualismo, cualquier distinción o preferencia relativa es una forma de complicidad con el mal absoluto ... Esta aniquilación por desprecio de los matices es exactamente lo opuesto a la tarea diferencialista del amor, que consiste en encontrar lo irrepetible allí donde la objetividad no constata más que rutina: los padres escuchando la primera palabra del hijo, el amanecer compartido de los amantes ...». Véase también la protesta de Hazard Adams contra la violencia crítica, H. Adams, 1969, cap. 7, «System and Violence».

133. Véase la formulación reciente de Douwe Fokkema, 1982, p. 9: «such mental constructions are designed to guide the observation, to aid the analysis and to provide a model for describing the object in terms which make comparison with other, similarly examined objects, possible and testable».

> raux, révolutionnaires, adeptes du despotisme éclairé voisinnent étrangement, de même qu'athées, déistes et croyants. La variété des Lumières est précisément un de leurs caractères typiques: elles n'ont ni dogme ni credo, mais un certain nombre d'idéaux, assez souples pour s'adapter à des mentalités très diverses.[134]

Cierto que Mortier procura aprehender unas dimensiones reales del Siglo de las Luces. Pero lo que le permite lograrlo es un modelo diferencial de comparatismo, y yo diría que estructural también: modelo abierto a las interrelaciones que abrazan no sólo uniformidades y analogías sino oposiciones y desigualdades. Se tocan y enriquecen mutuamente la perspectiva del presente y el objeto pretérito de investigación. Nos hallamos acaso ante la «fusión de horizontes» que ensalzaban Gadamer y Jauss.

Este modelo diferencial y estructural, sea de la historia literaria, sea de la literatura misma, surge indudablemente de una situación histórica actual —o no habría tal compenetración de horizontes—, desempeñando funciones significativas en la actualidad. No es fácil analizar unas funciones relativas a un entorno y unos problemas que tenemos tan cerca. Y sin embargo, un mínimo de rigor hermenéutico pide que las interroguemos; y que nos preguntemos ¿qué formas asume hoy, desde nuestro horizonte, la literatura? No es lo mismo describir un sistema del pasado, mediante métodos adecuados (a los que dedicamos buena parte del presente capítulo), que entender el propio; o mejor dicho, pues no se trata de autohistoriarse, que percibir las actitudes iniciales, las bases, «la curva dibujada por nuestra existencia y nuestra experiencia», como dicen los hermeneutas,[135] desde las cuales interpretamos la literatura.

134. Roland Mortier, «Unité et diversité des Lumières en Europe occidentale», en *Les Lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale*, Budapest, 1975, p. 147, cit. por P. Cornea, 1983, p. 45: «en suma, la Europa de las Luces ofrece el espectáculo de una extraordinaria diversidad, en que las oposiciones intelectuales y los desfases históricos crean un mosaico prodigiosamente complejo. Liberales, revolucionarios, adeptos del despotismo ilustrado son extrañamente vecinos, lo mismo que ateos, deístas y creyentes. La variedad de las Luces es precisamente uno de sus caracteres típicos: no tienen ni dogma ni credo, sino cierto número de ideales, lo suficientemente dúctiles como para adaptarse a mentalidades muy diversas».

135. E. Caramaschi, 1984, p. 18.

El gran Erich Auerbach escribió en la vejez un ensayo, sabiamente melancólico, «Philologie der Weltliteratur» (1952), en que se esforzaba por divisar el futuro de una filología consagrada a la literatura del mundo. La idea de *Weltliteratur* —decía— presuponía una pluralidad de culturas particulares. Pero la vida se vuelve uniforme a lo largo y a lo ancho del planeta. Incluso los nacionalismos nuevos y más vivaces tienden hacia fines tecnológicos y formas de existencia similares. Este proceso de concentración conduce a una cultura literaria única, «con lo cual el concepto de literatura mundial se realiza y a la vez se destruye.[136] Asimismo peligra o parece irrealizable el proyecto de una historia interior del hombre, que era nuestro Mito principal: comprender al hombre por su historia —por «la historia de una humanidad que ha logrado expresarse a sí misma».[137] Cada día sabemos más, sin disputa, y disponemos de una superabundancia de materiales, que abarcan muchos siglos y más de cincuenta lenguas literarias. Pero no por ello comprendemos mejor el destino común de los pueblos. En realidad el grado de especialización aumenta. Pululan los métodos, los saberes colaterales, los influjos de disciplinas vecinas. «En todo caso nuestro domicilio filológico es la Tierra; la nación ya no puede serlo ..., que sólo en la separación, en la superación, se vuelve efectiva.» [138] Entre la nación y el mundo, las culturas particulares y la naciente cultura única, la síntesis que vamos necesitando se hace cada vez más urgente y también más ardua, remota e inalcanzable.

No sabemos qué pensaría Auerbach treinta años más tarde. Sí sé que la conciencia de la historia, unida a una común preocupación acerca del destino del hombre, no ha menguado ni desaparecido, antes al contrario, se extiende y expresa en la literatura, las artes y el pensamiento de hoy, produciendo acaso sus frutos mejores. Pero esa conciencia ya no mira hacia atrás, como Auerbach al recorrer el largo camino de su *Mimesis*, para trazar la trayectoria de un progreso inin-

136. E. Auerbach, 1952, p. 39: «und damit wäre der Gedanke der Weltliteratur zugleich verwirklicht und zerstört».

137. *Ibid.*, p. 41: «die Geschichte der zum Selbstausdruck gelangten Menschheit».

138. *Ibid.*, p. 49: «jedenfalls aber ist unsere philologische Heimat die Erde; die Nation kann es nicht mehr sein ...; doch erst in der Trennung, in der Ueberwindung wird es wirksam».

terrumpido, o recapitular los avances de una civilización satisfecha de sí misma. La decepción que sentía durante los años de la posguerra quien previamente había vislumbrado el futuro con optimismo ya no suele producirse, porque el optimismo, como ámbito general, a duras penas sobrevive; ni el futuro se limita a ser la consecuencia lógica o la deseada prolongación de la integridad de la historia. Ante la ausencia de tal integridad, la tarea del escritor, del investigador o del estudioso no consiste en acometer vastas y ambiciosas síntesis. Nuestros proyectos suelen ser analíticos y parciales: parciales como la visión de unos mundos que ya no percibimos como totalidades sintetizables. No se trata de acumular conocimientos, sino de estructurarlos, de dar acogida no a la cantidad sino a la diversidad y la riqueza, de abrirse a espacios cada vez más amplios con ánimo no de hallar uniformidades sino relaciones significativas, problemas analizables en profundidad, opciones ante un futuro inseguro, desconocido, disímil. De tal suerte el conocimiento y la experiencia de las literaturas se convierte en un enriquecimiento diferencial y un modo de combatir o de transcender la estandarización tecnológica y la subordinación política.

Hoy nos hallamos tan alejados del nacionalismo decimonónico como del fácil cosmopolitismo de corte dieciochesco. La literatura nos sitúa de golpe y sopetón en la supranacionalidad. Es ése el ámbito real, el que hay, el que existe, para el lector, como para el oyente y el espectador de las otras artes. Es decir: todo lo contrario del internacionalismo de los estados, de los estadistas, de las superpotencias, de los organismos regionales o mundiales; que es una componenda realista, una política, una manipulación estratégica o una defensa de los intereses nacionales.[139] Desde el punto de vista histórico, el término «nacionalismo» es un cultismo del siglo XIX;[140] y la teoría nacionalista formulada a principios del mismo siglo por Fichte y los pensadores del Romanticismo, según nos explica Francisco Ayala, una reacción contra el dominio de Napoleón y a la vez un uso del espíritu revolucionario propagado por él para promover la integración de determinados países europeos;[141] unificación que, habiéndose conseguido, ha llevado no pocas veces a una violenta simplificación

139. Véase Régis Debray, *La Puissance et les rêves*, París, 1984.
140. Véase *ibid.*, p. 157.
141. Véase Francisco Ayala, «La identidad nacional», *El País* (19 de marzo, 1984, p. 9).

estatal de la diversidad de esos y otros países. Pero la supranacionalidad del arte y del pensamiento no es una engañifa. El arte, afirmaba Croce —como Goethe—, expresa lo individual y lo generalmente humano, pero no esa pseudocategoría espiritual llamada nación: «essendo l'arte in quanto arte sempre individuale e sempre universale, e perciò sempre sopranazionale».[142] Ya vimos (cap. 2) que desde unas raíces locales, como escribe Claude Esteban, la poesía se yergue hacia los ramajes inmensos del árbol único. Los artistas viven la aventura de la búsqueda continua, de la exploración de la otredad, del descubrimiento de lo no visto ni oído, porque son, dice Eduardo Chillida, «hombres que interrogan, que mantienen una actitud de asombro ante lo desconocido».[143] Ahora bien, la supranacionalidad, hacia la cual esa búsqueda nos dispara, no nos entrega unos conjuntos acabados, ni nos coloca en un entorno familiar, cómodo, bien ordenado. La exploración de la riqueza del mundo, de los mundos, es un proceso abierto. No se accede de inmediato a un cosmopolitismo estable e inteligible, porque el presentido cosmos cultural, a diferencia del científico, está por estructurar; es decir, como tal orden total aún no existe. El cosmopolitismo de hoy, aclara con elocuencia Guy Scarpetta, pasa por la dispersión, la interrogación móvil, la multiplicación; y por la insubordinación de la literatura ante los orígenes, los mitos, los arquetipos, las ataduras radicales.[144] Más que a una utopía del siglo XVIII, nos sentimos próximos a la peregrinación valorada por pensadores medievales como Hugo de Saint-Victor, que resumía (*Didascalicon* III, 20):

> el mayor principio del valor es que el ánimo ejercitado aprenda poco a poco a conmutar primeramente estas cosas visibles y transitorias, de manera que pueda luego abandonarlas. Todavía es de espíritu delicado aquel para quien la patria es dulce, firme sin embargo aquel para quien todo es patria, y perfecto aquel para quien el mundo entero es exilio.[145]

142. B. Croce, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1958⁴, p. 271.
143. Entrevista de Eduardo Chillida con José Luis Barbería, *El País* (26 de noviembre, 1983, p. 5).
144. Véase Guy Scarpetta, *Eloge du cosmopolitisme*, París, 1981.
145. Cit. por E. Auerbach, 1952, p. 49: «magnum virtutis principium est, ut discat paulatim exercitatus animus visibilia haec et transitoria primum commutare, ut postmodum possit etiam derelinquere. Delicatus ille est adhuc cui patria dulcis est, fortis autem cui omne solum patria est, perfectus vero cui mundus totus exilium est...».

La antítesis nacional-universal, en suma, no viene a cuento. La dialéctica parte-conjunto es esencialmente lo que nos concierne y ocupa, como lectores, como historiadores, como críticos, como teóricos. Ello quiere decir que entramos en la danza, más o menos conscientemente, del *Zirkel im Verstehen* o círculo interpretativo; y que la aproximación hermenéutica afecta nuestro concepto mismo de la literatura; como quizás el de la vida misma.

Al examinar las realidades que nos circundan, o en las cuales vivimos, José Ferrater Mora habla de tres nociones: «sistemas», «niveles» y «continuos». El sistema es un compuesto de elementos estrecha y precisamente ligados entre sí, como por ejemplo el sistema del átomo, o el de los números enteros. Así, aunque para nosotros los conjuntos literarios reunidos por el comparatismo son interrelaciones dotadas, según sabemos, de carácter sistemático, el término de Ferrater Mora que mejor se aplica a la literatura es nivel, que él entiende del siguiente modo:

> A diferencia de «sistema», entiendo por «nivel» un conjunto de elementos y estructuras formadas por estos elementos, de modo que las propiedades y funciones de estos elementos y de estas estructuras son explicables dentro de un determinado marco conceptual, es decir, mediante nociones aplicables únicamente al nivel o a alguna parte del nivel. Así, un marco conceptual formado por nociones como las de «partícula elemental», «fuerza», «campo», «resistencia», «velocidad», etc., es aplicable al nivel, y sólo al nivel de los elementos y estructuras físicas.[146]

Ya vimos (p. 90), con motivo del proyecto teórico de Northrop Frye,[147] que los géneros literarios, como los períodos y otros términos generales, forman marcos conceptuales (*conceptual frameworks*) dentro o desde los cuales el lector y el crítico perciben los datos básicos observables. Vimos también que estos conceptos son modelos instrumentales, que nos ayudan a percibir los datos, pero asimismo son modificados por éstos. Es posible que ciertas microformas, como las retóricas, y otros componentes tradicionales, resistentes al cambio, puedan compararse a las partículas elementales en el nivel designado por la Física. Pero no es sólo el marco conceptual lo que cambia,

146. J. Ferrater Mora, *De la materia a la razón*, Madrid, 1979, p. 28.
147. Véase nota 9.8.

tratándose de literatura. La determinación de los elementos básicos depende de las nociones que forman el marco. Si adoptamos por ejemplo la perspectiva de Jauss, el horizonte de expectativas interviene en la lectura de una obra y al propio tiempo es alterado por ella, en un constante movimiento de acción y reacción. Este vaivén, este tejerse y destejerse, permítaseme que diga, de la consistencia y coherencia del nivel, es fundamental e inevitable. No nos encontramos, en el terreno cultural, ante una realidad estable. Desde el punto de vista del lector, que experimenta e interpreta los textos y nociones que le son asequibles, lo que hay es un proceso, críticamente renovable, repetidamente puesto en tela de juicio, abierto a aumentos, negaciones y otras transformaciones. El nivel, más que estático, envuelve un proceso intermitente, en que intervienen fuerzas históricas y también individuales. A la experiencia de la unidad —de cualquier marco conceptual, o de la totalidad de los marcos conocidos en cierto momento— sucede la percepción de la diferencia, la cual a su vez contribuye al proceso, remozando y hasta desafiando nuestra visión unitaria del nivel.

De hecho el análisis de este proceso es lo que practica el grupo de Jauss y sus colaboradores de «Poetik und Hermeneutik», al enfrentarse por ejemplo con un problema como el de la Modernidad.[148] Enzo Caramaschi, en un ensayo brillante, prueba hasta qué punto los planteamientos de la Hermenéutica recortan y al mismo tiempo impulsan y enriquecen la actual historia de la literatura: «au coeur de toute démarche critique nous retrouvons le "cercle" comme une force de propulsion qui en même temps nous conditionne».[149] La crítica hermenéutica es una lección de autenticidad. La literatura como Todo, como conjunto de conjuntos, es inasible e inalcanzable. Nuestra idea de la literatura es un preconcepto que interviene en una serie de vivencias, evolucionando, cambiando, siquiera mínimamente, a lo largo de un extenso proceso. Lo que tenemos presente al leer, o al investigar, es siempre una parte de este proceso más vasto. Entre la «parte percibida» y el «conjunto concebido», entre los datos y las hipótesis, entre lo leído y los sistemas de referencia, entre la propia vivencia y la ajena, descubrimos que la autenticidad de nuestra expe-

148. Véanse las Actas del Coloquio ed. por W. Iser, 1966.
149. E. Caramaschi, 1984, p. 7. Como ejemplo de análisis hermenéutico, véase Mario Valdés, 1982, cap. 8.

riencia de la cultura depende de la lucidez de nuestra inmersión en la precariedad interpretativa.

Un artículo sugestivo de Adrian Marino, «In Favour of a Hermeneutics of the Idea of Literature», se esfuerza por hallar un hilo de Ariadna. Toda definición de la literatura entraña la activación de unos presupuestos (*Voraussetzungen*). En éstos confluyen dos planos dialécticamente relacionados: en primer lugar, la concepción personal del intérprete, compuesta de saberes propios, reflexiones individuales, experiencias culturales, ideales estéticos e ideológicos; y, en segundo lugar, la tradición histórico-cultural —como también, diría, las circunstancias sociales— que modelan la idea de la literatura en determinado momento. Agréguese, claro está, para el historiador, el horizonte pretérito, el de las concepciones dominantes en la época bajo consideración. Marino pide una catalogación histórica de las numerosas acepciones pasadas y presentes. Es en efecto necesario conocer, desde el punto de vista de la Poética, una amplia gama de conceptos. Pero no por ello dejan de funcionar como preconceptos o presupuestos. No por ello se suprime el vaivén entre presupuesto y experiencia actual de lectura, o el vaivén entre intuición general y percepción del fragmento, sustentados por la situación histórica y también personal del intérprete. Lo importante en tal contexto es la conciencia de esa incierta convergencia, señalada por Marino, entre los presupuestos sociocolectivos y los personales, al interior de un fecundo proceso inconcluso de interrogación.[150] El lector contribuye activamente a este desenvolvimiento. La literatura puede considerarse como a la vez un *nivel* de la realidad y un *proceso creativo*, continuamente reanudado por el encuentro del lector y del escritor con una pluralidad de preconceptos.

La impersonalidad queda de tal suerte excluida. El proceso de la literatura —su existencia y supervivencia— pide la intervención del individuo entero, crítico, incluso insumiso y desobediente frente a las normas prevalecientes. No pidamos a esa persona que sintetice lo no sintetizable, ni posea totalidades fijas y suficientes. Los conjuntos cambian, se enriquecen y transfiguran merced a la presión creada no sólo por la evolución de los preconceptos sociocolectivos sino por la libertad imaginativa de la persona, que parte de la curva de su propio existir y procura extenderla activamente. La confluencia de los dos

150. Véase A. Marino, 1982 *c*, y también Marino, 1979 *b*, p. 161.

planos indicados por Adrian Marino es también un proceso, tenso, resistente en potencia a la impersonalidad. El buen lector, dentro de esa confluencia, se forja su propia concepción de la literatura.

El hombre actual es alguien que está «condenado a recrear su propio universo», dijo Oskar Kokoschka. Cita estas palabras Carlos Castilla del Pino para acentuar, con motivo de las ideas de Modernidad y Posmodernidad, que la persona, en la modernidad, vive en rebelión contra la inercia y la uniformidad, en el sentido no de la insolidaridad sino de la «creatividad». Ello no representa en absoluto la «quiebra de la razón», sino la construcción del mundo «desde *cada* razón. Ese mundo que tiene que ver poco con su materialidad, con su fisicalidad, que tiene mucho más de imaginario o, si se quiere, de mental, y que se edifica por cada cual y perece, evidentemente, con cada cual».[151] Pues bien, ese mundo mental, personal, será obviamente indivisible, las más de las veces, de los niveles y sistemas de la cultura, quiero decir ante todo de las artes, que nos remiten a lo elaborado y formado por los demás hombres en distintos lugares y momentos. No excluyo los caprichos subjetivos y las alternativas oníricas. Pero la vocación del comparatismo, como a mi entender la de la actualidad artística e intelectual, que hemos dado en rotular, para bien o para mal, Posmodernismo, es muy otra. La literatura nos convida a una significación personal de los muchos mundos que transcienden los límites de la imaginación individual. Si ninguna teoría es permanentemente cierta, si las visiones de los niveles de la realidad son múltiples y discordantes, es ineludible la selección y estructuración llevada a cabo por el arbitrio personal. Pero la calidad de tal arbitrio depende, hoy por hoy, de nuestra capacidad para lo que podría llamarse solidaridad crítica, o tal vez solidaridad creativa, con lo hecho, sentido y sufrido por los hombres y las mujeres en diversos espacios y tiempos.

Me atrevo a pensar otra vez, no sin algo de orgullo, tras la larga recapitulación de este libro, que el comparatismo, sobre todo cuando elabora lo que vengo llamando estructuras diacrónicas, no es extraño a la literatura de la Posmodernidad. Lo que tienen en común es la *interhistoricidad*. «La lucha del hombre contra el poder es la lucha de la memoria contra el olvido», ha dicho Czeslaw Milosz.[152] Doble

151. C. Castilla del Pino, «Razón y modernidad», *El País* (2 de mayo de 1984, p. 26).
152. Cit. por Patricia Hampl, «Czeslaw Milosz and Memory», *Ironwood*, XVIII,

lucha que caracteriza a los escritores de nuestro tiempo. La Posmodernidad encierra un sentido original de la Historia. Pienso en unos pocos nombres, por no alargarme: Günter Grass, Carlos Fuentes, Leonardo Sciascia, García Márquez, Agustina Bessa Luís, Mujica Lainez, Jorge Ibargüengoitia, V. S. Naipaul, Peter Handke, Juan Benet, Vargas Llosa. Incluso quienes, entre ellos, historian el presente o el ayer inmediato (pienso en Juan Benet) inquieren este mismo sentido. No se retrata una sociedad situada en un punto inconfundible de una temporalidad unilineal y sucesiva. No se relata lo que sucedió como tal, sino como posible intersección con el presente. El pasado no es ni lo meramente semejante, ni lo simplemente remoto y singular. Las reiteraciones del tiempo son como el latido de una vida que es también la nuestra.

El pasado es así una poderosa metáfora moral de la actualidad. Algo de la criminalidad humana se escapa de la red de una historia supuestamente irrepetible. Como Oskar Matzerath al final de *Die Blechtrommel* (*El tambor de hojalata*), nos descubrimos cómplices de cuanto hizo y hace posibles las injusticias que nos rodean. Sólo desde la pérdida de la inocencia puede interrogarse el lenguaje de la historia, tan rico como el de la imaginación. (Entiéndase por historia lo mismo la diferencia cultural que la temporal.) El Modernismo y sus vanguardias cultivaron la ruptura, el juego, la crítica de la sociedad burguesa, y cierta visión, siquiera apocalíptica, del futuro. Hoy lo azaroso del futuro hace que la ruptura ritual nos parezca irresponsable; y el mero rechazo de lo contemporáneo, insuficiente y superficial. «Somos lo que somos y seremos»: el Modernismo, decía Levin hace más de veinte años en «What Was Modernism?», se piensa a sí mismo «en el presente del indicativo, separando la modernidad de la historia».[153] Hasta se transportaba a los mitos antiguos, como en Joyce, a un presente sin tiempo. El mundo descentralizado de hoy, irreductible a una unidad ahistórica, los valora por su antigüedad. La intertextualidad, tan visible en la literatura como en la arquitectura —las citas, las alusiones, el uso de formas pretéritas—, es también un signo de interhistoricidad. Cada lengua es consciente

---

1981, p. 57: «the struggle of man against power is the struggle of memory against forgetting».

153. «What Was Modernism?», en H. Levin, 1966, p. 286: «... thought of itself in the present tense, separating modernity from history». Véase la nota 81 del presente capítulo.

de las otras; y todas ellas, de su distancia ante las cosas. Las técnicas de distanciación del novelista, que se complace de nuevo en contar un cuento (pienso en García Márquez), son comparables a la extrañeza que ciertos personajes (pienso en Naipaul y Handke) sienten ante la tierra que pisan. El carácter absolutamente asombroso de nuestra experiencia social y política vuelve borrosa y enigmática toda distinción entre lo verosímil y lo fabuloso. La narrativa neofantástica interroga este asombro y esta incertidumbre. La Posmodernidad interroga y piensa a la vez en el presente y en el pretérito del indicativo, enlazando la contemporaneidad con la historia: somos lo que somos y lo que hemos sido.

Málaga-Cambridge-Barcelona-Nerja
Junio de 1982-agosto de 1984

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Con objeto de acortar un poco esta larga retahíla, he procurado omitir algunos pormenores. Así, *W. Fink Verlag* se ve reducido, no muy eufónicamente, a *Fink.* Y *University Press* a *U. P.*, como también *Press* en general a *P.*, y *Verlag* a *V.* Asimismo me atrevo a cercenar ciertos nombres de pila, no tratándose de autores principales; y no pocos subtítulos que, sin aclarar un título oscuro, inician en realidad el prólogo del libro.

Se emplean las abreviaturas siguientes:

AILC/ICLA	Association Internationale de Littérature Comparée/ International Comparative Literature Association
Arc	*Arcadia* (Berlín)
CaRCL	*Canadian Review of Comparative Literature* (Edmonton)
CaRoEL	*Cahiers Roumains d'Etudes Littéraires* (Bucarest)
CL	*Comparative Literature* (Oregon)
CLS	*Comparative Literature Studies* (Illinois)
NeoH	*Neohelicon* (Budapest)
NLH	*New Literary History* (Virginia)
Poé	*Poétique* (París)
PT	*Poetics Today* (Tel Aviv)
Proceedings II	*Comparative Literature. Proceedings of the Second Congress of the ICLA*, 2 vols., ed. Werner P. Friederich, Chapel Hill, N. C., U. of North Carolina P.
Proceedings III	*Actes du III^{e} Congrès de l'AILC / Proceedings of the IIId Congress of the ICLA,* ed. W. A. P. Smit, La Haya, Mouton, 1962
Proceedings IV	*Actes du IV^{e} Congrès de l'AILC / Proceedings*, etc., 2 vols., ed. François Jost, La Haya, Mouton, 1966

Proceedings V	*Proceedings of the Vth Congress of the ICLA / Actes*, etc., ed. Nikola Banašević, Amsterdam, Swets y Zeitlinger, 1969
Proceedings VI	*Proceedings of the VIth Congress of the ICLA / Actes*, etc., 2 vols., eds. Michel Cadot, Milan V. Dimić, David Malone y Miklós Szabolcsi, Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1975
Proceedings VII	*Actes du VII*[e] *Congrès de l'AILC / Proceedings*, etc., 2 vols., ed. Milan V. Dimić y Eva Kushner, Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1979
Proceedings VIII	*Proceedings of the VIIIth Congress of the ICLA / Actes*, etc., 2 vols., ed. Béla Köpeczi y György M. Vajda, Stuttgart, Kunst und Wissen, Erich Bieber, 1980
Proceedings IX	*Proceedings of the IXth Congress of the ICLA / Actes*, etc., 4 vols., ed. Zoran Konstantinović *et al.*, Innsbruck, V. des Instituts für Sprachwissenschaft der U. Innsbruck, 1980
RLC	*Revue de Littérature Comparée* (París)
Syn	*Synthesis* (Bucarest)
TaR	*Tamkang Review* (Taipei)
YCGL	*Yearbook of Comparative and General Literature* (Chapel Hill; Indiana).

Indico asimismo las editoriales correspondientes a los libros publicados durante los últimos treinta años, poco más o menos. Y permítaseme, por práctico, un anglicismo: «ed.» («editor») significa aquí «encargado de edición» o «compilador».

ABRAMS, M. H.

1953 *The Mirror and the Lamp. Romantic Theory and the Critical Tradition*, Nueva York, Oxford U. P. (reed. 1958, Nueva York, Norton).

ADAM, Antoine

1972 (con G. Lerminier y E. Morot-Sir) *Littérature française*, 2 volúmenes, París, Larouse.

ADAMS, Hazard

1969 *The Interests of Criticism*, Nueva York, Harcourt, Brace and World.

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel de
1968 *Teoria da Literatura*, 2.ª ed., Coimbra, Livr. Almedina.

ALARCOS LLORACH, Emilio
1976 *Ensayos y estudios literarios*, Madrid, Júcar.

ALAZRAKI, Jaime
1983 *En busca del unicornio. Los cuentos de Julio Cortázar*, Madrid, Gredos.

ALDRIDGE, A. Owen
1963 «The Brazilian Maxim», *CL*, XV, 45-69.
1969 (ed.) *Comparative Literature: Matter and Method*, Urbana, Ill., U. of Illinois P.

ALEKSÉIEV, M. P.
1975 «Le plurilinguisme et la création littéraire», *Proceedings VI*, 37-40.

ALLEN, Charles
Véase Hoffman, F. J., 1946.

ALONSO, Amado
1940 *Poesía y estilo de Pablo Neruda*, Buenos Aires, Losada (reed. 1960, Buenos Aires, Sudamericana).
1942 *Ensayo sobre la novela histórica*, Buenos Aires, Coni.
1952 «Lope de Vega y sus fuentes», *Thesaurus*, Bogotá, VIII, 1-24.
1954 *Materia y forma en poesía*, Madrid, Gredos.

ALONSO, Dámaso
1931 Reseña de D. Alemany, *Vocabulario de D. Luis de Góngora*, *Revista de Filología Española*, XVIII, 40-55.
1950 *Poesía española*, Madrid, Gredos.

AMORÓS, Andrés
1973 (ed.) *El comentario de textos*, 2.ª ed., Madrid, Castalia.
1979 *Introducción a la literatura*, Madrid, Castalia.

ANCESCHI, Luciano
1962 *Le poetiche del Novecento in Italia*, Milán, Marzorati.
1968 *Le istituzioni della poesia*, Milán, Bompiani.

ANDERSON, G. L.
Véase Frenz, H., 1955.

ANDERSON, Margaret
1953 (ed.) *The Little Review Anthology*, Nueva York, Hermitage House.

ANDERSON, Nels
1969 (ed.) *Studies in Multilingualism*, Leiden, Brill.

ANDERSON IMBERT, Enrique
1967 *La originalidad de Rubén Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.

ARCE, Joaquín
1973 *Tasso y la poesía española*, Barcelona, Planeta.

ARIÈS, Philippe
1975 *Essais sur l'histoire de la mort en Occident du Moyen-Age à nos jours*, París, Seuil.

ARROWSMITH, William
1964 (con R. Shattuck) (eds.) *The Craft and Context of Translation*, 2.ª ed., Garden City, N. Y., Anchor Books.

ASENSIO, Eugenio
1957 *Poética y realidad del Cancionero peninsular de la Edad Media*, Madrid, Gredos.

AUBAILLY, J.-C.
1976 *Le Monologue, le dialogue et la sottie*, París, Champion.

AUERBACH, Erich
1952 «Philologie der Weltliteratur», en *Weltliteratur. Festgabe für Fritz Strich zum 70. Geburtstag*, Berna, Francke, 39-50.

AVALLE-ARCE, Juan Bautista
1973 (con E. C. Riley) (eds.) *Suma cervantina*, Londres, Támesis.

AYALA, Francisco
1972 *Los ensayos. Teoría y crítica literaria*, Madrid, Aguilar.
1984 *La estructura narrativa*, Barcelona, Crítica.

BACHELARD, Gaston
1943 *L'Air et les songes*, París, Corti.
1948 *La Terre et les rêveries du repos*, París, Corti.
1958 *La Psychanalyse du feu*, París, Gallimard.
1974 *L'Eau et les rêves*, París, Corti.

BACKVIS, Claude
1968 «Quelques remarques sur l'élément bucolique dans la "Dafnis" de Samuel Twardoski», en *Kultura i literatura dawnej Polski. Studia* (Homenaje a J. Nowak-Dluzewski), Varsovia, PWN, 319-353.

BAJTIN, M. M.
1968 *Rabelais and His World*, tr. I. Iswolsky, Cambridge, Mass., MIT P.
1973 *Problems of Dostoyevskys Poetics*, tr. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Mich., Ardis.
1981 *The Dialogic Imagination*, ed. M. Holquist y C. Emerson, Austin, Tex., U. of Texas P.
1982 *Estética de la creación verbal*, tr. T. Bubovna, México, Siglo XXI.

BAKHTIN, M. M.
Véase Bajtin, M. M.

BAL, Mieke
1981 «Narrative Embedding», *PT*, II, 2, 41-59.

BALAKIAN, Anna
1962 «Influence and Literary Fortune», *YCGL*, XI, 24-31.
1967 *The Symbolist Movement*, Nueva York, Random House.

BALDENSPERGER, Fernand
1921 «Littérature comparée: le mot et la chose», *RLC*, I, 5-29.
1950 (con W. P. Friederich) *Bibliography of Comparative Literature*, Chapel Hill, N. C., U. of North Carolina P.

BARRICELLI, Jean-Pierre
1978 «Critical Limitations in Musico-Literary Study», *Science/Technology and the Humanities*, I, 127-132.
1982 (con G. Gibaldi) (eds.) *Interrelations of Literature*, Nueva York, M. L. A.

BARTHES, Roland
1963 *Sur Racine*, París, Seuil.
1964 *Le Degré zéro de l'écriture. Eléments de sémiologie*, París, Gonthier.
1966 «Introduction à l'analyse structurelle des récits», *Communications*, 8, 1-27.
1968 *Essais critiques*, París, Seuil.
1970 *S/Z*, París, Seuil.

BASSY, Alain-Marie
1973 «Iconographie et littérature: essai de réflexion critique et méthodologique», *Revue Française d'Histoire du Livre*, V, 3-33.

BATAILLON, Marcel
1952 *Études sur le Portugal au temps de l'Humanisme*, Coimbra, Universidade.

BATE, Walter J.
1946 *From Classic to Romantic*, Cambridge, Mass.

BAUER, Roger
1977 «"Ein Sohn der Philosophie": Ueber den Dialog als literarische Gattung», *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Darmstadt, Jahrbuch 1976*, Heidelberg, Lambert Schneider, 29-44.
1978 *a* «Dernier voyage à Cythère. La redécouverte du rococo dans la littérature européenne du 19ᵉ siècle», en *Festschrift für Rainer Gruenter*, ed. B. Fabian, Heidelberg, 187-200.
1978 *b* «"Décadence": histoire d'un mot et d'une idée», *CaRoEL*, I, 55-71.

BEALL, Chandler B.
1942 *La Fortune du Tasse en France*, Eugene, Ore.

BEAUJOUR, Michel
1980 *Miroirs d'encre: rhétorique de l'autoportrait*, París, Seuil.

BÉGUIN, Albert
1937 *L'Âme romantique et le rêve*, 2 vols., Marsella.

BEKER, Miroslav
1981 (ed.) *Comparative Studies in Croatian Literature*, Zagreb Univerzitet.

BELLER, Manfred
1970 «Von der Stoffgeschichte zur Thematologie», *Arc*, V, 1-38
1979 *Jupiter Tonans: Studien zur Darstellung der Macht in der Poesie*, Heidelberg, Winter.

BENDER, Helmut
1958 (con U. Melzer) «Zur Geschichte des Begriffes "Weltliteratur"», *Saeculum*, IX, 113-123.

BENEDETTO, Luigi Foscolo
1953 «La letteratura mondiale», en *Uomini e tempi*, Milán, Ricciardi, 3-20.

BENTLEY, Eric
1968 (ed.) *The Theory of the Modern Stage*, Harmondsworth, Penguin.

BERGEL, Lienhard
1964 «The Avant-Garde Mind and its Expression», *CLS*, I, 115-125.

BERGER, Bruno
1964 *Der Essay*, Berna, Francke.

BERGMANN, Emilie L.
1979 *Art Inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry*, Cambridge, Mass., Romance Languages Dept., Harvard U. P.

BERISTÁIN, Helena
1982 *Análisis estructural del relato literario*, México, UNAM.

BERMAN, Antoine
1984 *L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, París, Gallimard.

BERNARD, Suzanne
1959 *Le Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, París, Nizet.

BERNDT, Catherine
1982 (con R. Berndt) «Aboriginal Australia: Literature in an Oral Tradition», *Review of National Literatures*, XI, 39-63.

BERNDT, Ronald
Véase Bernd, C., 1982.

BEVERLEY, John
1980 «The Production of Solitude: Góngora and the State», *Ideologies and Literature*, XIII, 23-41.

BÉZIERS, Monique
1968 *Le Bilinguisme*, Lovaina, Libr. Universitaire.

BIESTERFELD, Wolfgang
1974 *Die literarische Utopie*, Stuttgart, Metzler

BIGEARD, Martiné
1972 *La Folie et les fous littéraires en Espagne, 1500-1650,* París, Institut d'Etudes Hispaniques.

BINNI, Walter
1963 *Poetica, critica e storia letteraria*, Bari, Laterza.

BIRNBAUM, Henrik
1974 *On Medieval and Renaissance Slavic Writing*, La Haya, Mouton.

BLECUA, Alberto
1981 «La literatura, signo histórico-literario», en J. Romera Castillo (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 110-144.

BLOCH, Marc
1949 *Apologie pour l'Histoire ou Métier d'historien*, París (reed. de 1974, París, Colin).

BLOCK, Haskell M.
1958 «The Concept of Influence in Comparative Literature», *YCGL*, VII, 30-37.
1970 *Nouvelles tendances en littérature comparée*, París, Nizet.

BLOOM, Harold
1973 *The Anxiety of Influence*, Nueva York, Oxford U. P.
1975 *A Map of Misreading*, Nueva York, Oxford U. P.

BLOOMFIELD, Morton W.
1981 (ed.) *Allegory, Myth and Symbol*, Cambridge, Mass, Harvard U. P.

BLUESTONE, George
1957 *Novels into Film*, Baltimore, Md., Johns Hopkins U. P.

BLUME, Bernhard
1966 «Lebendiger Quell und Flut des Todes — ein Beitrag zu einer Literaturgeschichte des Wassers», *Arc*, I, 18-30.

BOASE, A. M.
1962 «The Definition of Mannerism», en *Proceedings III*, 143-155.

BODKIN, Maud
1934 *Archetypal Patterns in Poetry*, Oxford (reed. 1978, Nueva York, AMS P.).

BOECKMANN, Paul
1959 (ed.) *Stil- und Formprobleme in der Literatur*, Heidelberg, Winter.

BOERNER, Peter
1969 *Tagebuch*, Stuttgart, Metzler.

BOGATYREV, P.
1971 «Les signes du théâtre», *Poé*, 2, 517-530.

BOOTH, Wayne C.
1961 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago, Chicago U. P.
1974 *A Rhetoric of Irony*, Chicago, Chicago U. P.

BORGERHOFF, E. B. O.
1963 «Mannerism and Baroque: A Simple Plea», *CL*, V, 323-331.

BOUAZIS, Charles
1972 (ed.) *Analyse de la périodisation littéraire*, París, Editions Universitaires.

BOUISSAC, Paul
1973 *La Mesure des gestes*, La Haya, Mouton.

BOUSOÑO, Carlos
1956 *a* *La poesía de Vicente Aleixandre*, 2.ª ed., Madrid, Gredos.
1956 *b* *Teoría de la expresión poética*, 2.ª ed., Madrid, Gredos.

BRADBURY, Malcolm
1976 (con J. McFarlane) (eds.) *Modernism 1890-1930*, Hardmonsworth, Penguin.

BRANDT CORSTIUS, Jan C.
1963 «Writing Histories of World Literature», *YCGL*, XII, 5-14.
1968 *Introduction to the Comparative Study of Literature*, Nueva York, Random House.

BRAUDEL, Fernand
1958 «Histoire et Sciences Sociales», *Annales E. S. C.*, oct.-dic., 725-753.
1966 *La Méditerranée et le monde méditerranéen à l'époque de Philippe II*, 2.ª ed., París, Colin.

BREMOND, Claude
1964 «Le message narratif», *Communications*, 4, 4-32.
1966 «La logique des possibles narratifs», *Communications*, 8, 60-76.
1973 *Logique du récit*, París, Seuil.

BRODY, Jules
1980 (con L. Spitzer) *Approches textuelles des Mémoires de Saint-Simon*, París, Place, y Tübingen, Narr.

BROMBERT, Victor
1966 *The Novels of Flaubert*, Princeton, Princeton U. P.
1975 *La Prison romantique*, París, Corti.

BRONSON, B. B.
1967 «Literature and Music», en J. Thorpe, 1967, 127-148.

BROOKS, Peter
1976 *The Melodramatic Imagination*, New Haven, Yale U. P.
1978 «Freud's Masterplot», *Yale French Studies*, 280-300.
1982 «Narrative Transaction and Transference (Unburying *Le Colonel Chabert*)», *Novel. A Forum on Fiction*, XV, 2, 101-110.
1984 *Reading for the Plot*, Oxford, Clarendon P.

BROWER, Ruben
1959 (ed.) *On Translation*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

BROWN, Calvin
1948 *Music and Literature*, Athens, Geo.
1970 *a* «The Relations between Music and Literature as a Field of Study», *CL*, XXII, 97-107.
1970 *b* «Musico-Literary Research in the Last Two Decades», *YCGL*, XIX, 5-27.
1978 «Theme and Variations as a Literary Form», *YCGL*, XXVII, 35-43.

BRUNEL, Pierre
1983 (con C. Pichois y A.-M. Rousseau) *Qu'est-ce que la Littérature comparée?*, París, Colin.

BRUNET, Georges
1967 *C. F. Meyer et la nouvelle*, París, Didier.

BUXÓ, José Pascual
1978 *Introducción a la Poética de Roman Jakobson*, México, UNAM.

BYNUM, David
1969 «The Generic Nature of Oral Epic Poetry», *Genres*, II, 236-258.

CALINESCU, Matei
1969 «L'avant-garde littéraire en Roumanie et ses rapports avec l'avant-garde internationale dans l'entre-deux-guerres», *Proceedings V*, 343-354.

CALVINO, Italo
1984 «La letteratura e la realtà dei livelli», en M. Piatelli-Palmarini (ed.), *Livelli di realtà*, Milán, Feltrinelli, 432-443.

CAMBON, Glauco
1979 «The Future of that Unlikely Thing, Comparative Literature», *Michigan Germanic Studies*, V, 159-169.

CAMPBELL, Jackson J.
1978 «Adaptation of Classical Rhetoric in Old English Literature», en J. J. Murphy (ed.), *Medieval Eloquence*, Berkeley, Cal., California U. P., 173-197.

CARAMASCHI, Enzo
1974 *Essai sur la critique française de la Fin-de-siècle*, París, Nizet.
1984 *«Poetik und Hermeneutik»* (*À propos d'Apollinaire*), Lecce, Adriatica.

CARILLA, Emilio
1968 *El cuento fantástico*, Buenos Aires, Ed. Nova.

CARPEAUX, Otto Maria
1957-66 *História da literatura occidental*, 8 vols., Rio de Janeiro, Eds. O Cruzeiro.

CASALDUERO, Joaquín
1943 *Vida y obra de Galdós*, Buenos Aires, Losada (2.ª ed., Madrid, Gredos, 1961).
1972 *Estudios sobre el teatro español*, 3.ª ed., Madrid, Gredos.
1973 *Estudios de literatura española*, 3.ª ed., Madrid, Gredos.

CASTEX, P.-G.
1969 *Baudelaire critique d'art*, París, Société d'édition d'enseignement supérieur.

CASTRO, Américo
1956 «En los Alpes», *El Nacional*, Caracas, 3 agosto 1956 (tr. en Castro, *An Idea of History*, ed. S. Gilman y E. L. King, Columbus, Ohio, Ohio U. P., 1977, 271-276).
1977 «Présence du Sultan Saladin dans les Littératures Romanes», *Diogène*, 8, 18-47.

CATALÁN, Diego
1978 «Los modos de producción y "reproducción" del texto literario y la noción de apertura», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. A. Carreira, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 245-270.
1979 «Análisis semiótico de estructuras abiertas: el modelo "Romancero"», en D. Catalán, S. G. Armistead y A. Sánchez Romeralo (eds.), *El Romancero hoy. Poética*, Madrid, Gredos, 231-249.
1984 *a* *Catálogo General del Romancero. I: Teoría general y metodología*, Madrid, Gredos.
1984 *b* «El Romancero, hoy», *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 133, 3-14.

CAWS, Mary Ann
1983 (con H. Riffaterre) *The Prose Poem in France*, Nueva York, Columbia U. P.

CÉLIS, Raphael
1982 (ed.) *Littérature et musique*, Bruselas, Publs. Facultés Universitaires Saint Louis.

CHATMAN, Seymour
1965 *A Theory of Meter*, La Haya, Mouton.
1978 *Story and Discourse*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

CHRAPČENCO, M. B.
Véase Jrapchenko, M. B.

CIORANESCU, Alejandro (Alexandru)
1964 *Principios de Literatura Comparada*, La Laguna, Universidad.

CLEBSCH, William A.
1964 *England's Earliest Protestants: 1520-1535*, New Haven, Yale U. P.

CLOVER, Carol J.
1980 «The Germanic Context of the Unfer *b* Episode», *Speculum*, LV, 444-468.

CLÜVER, Claus
1978 «Painting into Poetry», *YCGL*, XXVII, 19-34.

COHEN, Jean
1976 «Poésie et redondance», *Poé*, 28, 413-422.

COHN, Dorrit
1978 *Transparent Minds*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1981 «The Encirclement of Narrative», *PT*, II, 2, 157-182.

COLIE, Rosalie
1973 *The Resources of Kind. Genre Theory in the Renaissance*, Berkeley, Cal., U. of California P.

COLLINGWOOD, R. G.
1946 *The Idea of History*, Oxford (reed. 1956, Oxford U. P.).

COMPAGNON, Antoine
1979 *La Seconde main; ou le travail de la citation*, París, Seuil.

CORNEA, Paul
1976 «Tendances et orientations actuelles dans la sociologie de la littérature», *Syn*, III, 205-214.
1983 «Trois lectures actuelles au sujet des Lumières», en *Sur l'actualité des Lumières. Aufklärung heute*, ed. Z. Konstantinović *et al.*, Innsbruck, Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft n.º 54, 43-49.

CORSINI, Gianfranco
1974 *L'Istituzione letteraria*, Nápoles, Liguori.

CORTI, Maria
1976 *Principi della communicazione letteraria*, Milán, Bompiani.

COTNAM, J.
1970 «André Gide et le cosmopolitisme littéraire», *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, LXX, 267-285.

COURTÈS, Joseph
Véase Greimas, A.-J., 1979.

CREMONA, Isida
1977 *L'Influence de l'Aminta sur la pastorale dramatique française*, París, Vrin.

CROCE, Benedetto
1923 «La letteratura comparata», en *Problemi di estetica*, 2.ª ed., Bari, Laterza, 71-76.

CROS, Edmond
1976 «Propositions pour une sociocritique», *Les Langues Modernes*, VI, 458-479.

1983 *Théorie et pratique sociocritiques*, París, Eds. Sociales.

CROSSMAN, Inge
1980 Véase Suleiman, S. R.

CULLER, Jonathan
1975 *Structuralist Poetics*, Londres, Routledge and Kegan Paul.
1979 «Comparative Literature and Literary Theory», *Michigan Germanic Studies*, V, 170-184.
1981 *The Pursuit of Signs*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.
1982 *On Deconstruction*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

CURTIUS, Ernst Robert
1950 *Kritische Essays zur europäischen Literatur*, Berna, Francke.
1962 *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Berna, Francke.

DALLA VALLE, Daniela
1973 *Pastorale barocca*, Ravenna, Longo.
1980 «Le thème et la structure de l'écho dans la pastorale dramatique française au XVII[e] siècle», en Longeon, C., 193-197.

DÄLLENBACH, Lucien
1977 *Le Récit spéculaire*, París, Seuil.

DANTO, Arthur C.
1965 *Analytical Philosophy of History*, Cambridge, U. P.

DARNTON, R.
1982 «What Is the History of Books?», *Daedalus*, Verano, 65-83.

DÉDÉYAN, Charles
1944 *Montaigne chez ses amis anglo-saxons...*, 2 vols., París, Boivin.

DEENEY, J. J.
1970 «Comparative Literature Studies in Taiwan», *TaR*, I, 119-145.
1978 «Comparative Literature and China: A Bibliographical Review of Materials in English», *New Asia Academic Bulletin*, I, 278-301.
1980 (ed.) *Chinese-Western Comparative Literature*, Hong Kong, Chinese U. P.

DELEUZE, Gilles
1968 *Différence et répétition*, París, PUF.

DELFÍN VAL, José
Véase L. Díaz Viana, 1979.

DE MAN, Paul
1969 «The Rhetoric of Temporality», en C. S. Singleton (ed.), *Interpretation*, Baltimore, Johns Hopkins U. P., 173-209.
1971 *Blindness and Insight*, Nueva York, Oxford U. P.
1978 «The Epistemology of Metaphor», *Critical Inquiry*, V, 11-19.
1979 *Allegories of Reading*, New Haven, Yale U. P.

DE MARINIS, Marco
1982 *Semiótica del teatro*, Milán, Bompiani.

DÉMORIS, René
1975 *Le Roman à la première personne*, París, Colin.

DERRIDA, Jacques
1967 *a* *De la grammatologie*, París, Minuit.
1967 *b* *L'Ecriture et la différence*, París, Seuil.
1972 *Marges de la philosophie*, París, Minuit.

DE SANCTIS, Francesco
1952 *Saggi critici*, ed. L. Russo, 3 vols., Bari, Laterza.

DÍAZ, Joaquín
Véase L. Díaz Viana, 1979.

DÍAZ VIANA, Luis
1979 (con J. Díaz y J. Delfín Val) *Catálogo folklórico de la Provincia de Valladolid, II. «Romances tradicionales»*, Valladolid, Institución Cultura Simancas.

DIDIER, Béatrice
1976 *Le Journal intime*, París, PUF.

DIEDERICHSEN, Diedrich
1966 «Theaterwissenschaft und Literaturwissenschaft», *Euphorion*, LX, 402-424.

DÍEZ BORQUE, José María
1975 (con L. García Lorenzo) (eds.) *Semiología del teatro*, Barcelona, Planeta.

DIJKSTRA, Bram
1969 *Cubism, Stieglitz, and the Early Poetry of William Carlos Williams*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

DILLER, Hans-Jürgen
1978 (con J. Kornelius) *Linguistische Probleme der Uebersetzung*, Tubinga, Niemeyer.

DONADONI, Sergio
1957 *Storia della letteratura egiziana antica*, Milán, Accademia.

DUBOIS, Page
1982 *History, Rhetorical Description and the Epic*, Cambridge, D. S. Brewer.

DUBROW, Heather
1982 *Genre*, Londres, Methuen.

DUCHET, Claude
1979 (ed.) *Sociocritique* (Coloquio de Vincennes, 1977), París, Nathan.

DUFOUR, Pierre
1977 «La relation peinture/littérature. Notes pour un comparatisme interdisciplinaire», *NeoH*, V, 1, 141-190.

DUGGAN, Joseph J.
1973 *The Song of Roland: Formulaic Craft, Poetic Craft*, Berkeley, Cal., U. of California P.
1975 «Formulaic Diction in the Cantar de mío Cid», en J. J. Duggan (ed.), *Oral Literature*, Edimburgo, Scottish Academy P., 74-83.

DURÁN, Manuel
1981 «La obra de Juan Rulfo vista a través de Mircea Eliade», *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 13-14, 25-33.

DURAND, Gilbert
1963 *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, 2.ª ed., París, PUF.
1979 *Figures mythiques et visages de l'oeuvre: de la mythocritique à la mythanalyse*, París, Berg International.

DURIŠIN, Dionýz
1967 *Problémy literárnej Komparatistiky*, Bratislava, Slovenská Akad. vied.
1972 *Vergleichende Literaturforschung*, Berlín, Akademie-V.
1977 «Comparative Investigation in Literature and in Art», *NeoH*, V, 125-140.

DUTU, Alexandru
1973 «Les livres de délectation dans la culture roumaine», *Revue des Études Sud-Est Européennes*, XI, 307-325.
1976 «Modèles, images, comparaisons», *Syn*, III, 5-10.
1979 «Travellers and National Images: Romanian Perceptions of British Culture», *CaRoEL*, I, 13-21.

DYSERINCK, Hugo
1966 «Zum Problem der "images" und "mirages" und ihrer Untersuchung im Rahmen der Vergleichenden Literaturwissenschaft», *Arc*, I, 107-120.
1977 *Komparatistik: eine Einführung*, Bonn, Bouvier.

ECO, Umberto
1975 «Elementos preteatrales de una semiótica del teatro», en Díez Borque, J. M., y García Lorenzo, L., 95-102.
1976 *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.
1979 *Lector in fabula*, Milán, Bompiani.

EDWARDS, G. P.
1971 *The Language of Hesiod in its Traditional Context*, Oxford, Blackwell.

EIMERMACHER, Karl
1977 (con S. Shishkoff) *Subject Bibliography of Soviet Semiotics: the Moscow-Tartu School*, Ann Arbor, U. of Michigan.

ELAM, Keir
1980 *The Semiotics of Theatre and Drama*, Londres, Methuen.

ELLIOTT, Robert C.
1960 *The Power of Satire*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1962 «The Definition of Satire», *YCGL*, XI, 19-23.
1970 *The Shape of Utopia*, Chicago, Chicago U. P.
1982 *Literary Persona*, Chicago, Chicago U. P.

ELWERT, Wilhelm Theodor
1960 «L'emploi des langues étrangères comme procédé stylistique», *RLC*, XXXV, 409-437.

EMPSON, William
1960 *Some Versions of Pastoral*, Norfolk, Conn., New Directions (1.ª ed., Londres, 1935).

ERLICH, Victor
1959 «Alexander Veselovsky», *YCGL*, VIII, 33-36.

1969 *Russian Formalism*, 3.ª ed., New Haven, Yale U. P. (1.ª ed., 1955).

ERMAN, Adolf
1896 «Gespräch eines Lebensmüden mit seiner Seele», *Abhandlungen der Königl. Akademie der Wissenschaften zu Berlin*, II, 67-68.
1925 *a* *Die ägyptische Schülerhandschriften*, Berlín.
1925 *b* *Papyrus Lansing. Eine ägyptische Schulhandschrift*, Copenhague.

ESCARPIT, Robert
1961 «"Creative Treason" as a key to Literature», *YCGL*, X, 16-21.
1966 *a* *Sociologie de la littérature*, París, PUF (1.ª ed., 1958).
1966 *b* *The Book Revolution*, Londres, Harrap, y París, UNESCO.
1966 *c* «Les cadres de l'histoire littéraire», *Proceedings IV*, I, 195-202.

ESTEBAN, Claude
1979 *Un lieu hors de tout lieu*, París, Galilée.

ETHÉ, Hermann
1882 «Ueber persische Tenzonen», *Verhandlungen des 5. Internationalen Orientalisten-Congresses*, Berlín, 48-135.

ÉTIEMBLE, René
1963 *Comparaison n'est pas raison*, París, Gallimard.
1966 «Faut-il réviser la notion de Weltliteratur?», *Proceedings IV*, 5-16.

EVEN-ZOHAR, Itamar
1978 *Papers in Historical Poetics*, Tel Aviv, Porter Institute.
1979 «Polysystem Theory», *PT*, I, 1-2, 287-310.
1981 «Translation Theory Today», *PT*, II, 4, 1-7.

EVERT, Erich
1924 *Conrad Ferdinand Meyer*, Dresden.

FALKENSTEIN, A.
1959 «Ein Sumerischer Brief an den Mondgott», *Analecta Biblica*, XII, 69-77.

FANGER, Donald
1962 «Romanticism and Comparative Literature», *CL*, XIV, 153-166.

1965 *Dostoevsky and Romantic Realism. A Study of Dostoevsky in Relation to Balzac, Dickens, and Gogol*, Chicago, Chicago U. P.

FARINELLI, Arturo
1925 *Petrarca, Manzoni, Leopardi. Il sogno di una letteratura «mondiale»*, Turín.

FELMAN, Shoshona
1982 (ed.) *Literature and Psychoanalysis*, Baltimore, Md., Johns Hopkins U. P.

FERDINANDY, Miguel de (Mihály)
1961 *En torno al pensar mítico*, Berlín, Colloquium V.

FERGUSSON, Francis
1949 *The Idea of a Theater*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

FERNANDEZ, Ramon
1926 *Messages* (1e série), París.

FERNÁNDEZ MONTESINOS, José
1965 *Costumbrismo y novela*, 2.ª ed., Madrid, Castalia.

FESTA-MCCORMICK, Diana
1979 *The City as Catalyst*, Rutherford, N. J., Farleigh Dickinson U. P.

FIGUEIREDO, Fidelino de
1935 *Pyrene*, Lisboa.
1962 *Ideario crítico de...*, ed. C. de Assis Pereira, São Paulo, 1962, Universidade.

FINK, A. H.
1934 *Maxime und Fragment*, Munich.

FINNÉ, Jacques
1980 *La Littérature fantastique*, Bruselas, Université.

FINNEGAN, Ruth H.
1977 *Oral Poetry*, Cambridge, U. P.

FIORE, Silvestro
1966 «La tenson en Espagne et en Babylonie: Evolution ou Polygenèse?», *Proceedings IV*, II, 983-992.

FLAKER, Aleksandar
1970 «Motivation und Stil», en Zemač, U., 287-397.
1973 «Stylistic Formation», *NeoH*, I, 183-207.
1976 *Die slavischen Literaturen 1870-1900*, en *Neues Handbuch der Literaturwissenschaft*, XVIII, Wiesbaden, Athenaion.
1980 «Discriminations of the Concept of *Avant-Garde*», *Proceedings VIII*, I, 925-928.
1983 «The Croatian Avant-Garde», *Russian Literature*, XIV, 1-16.

FLETCHER, Angus
1964 *Allegory*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

FOA, Raffaele V.
1956 *L'arte e la vita in Guiseppe Mazzini*, Génova, Associazione mazziniana italiana.

FOCKE, Friedrich
1923 «Synkrisis», *Hermes*, LVIII, 327-368.

FOKKEMA, Douwe W.
1978 (con I. Kunne-Ibsch) *Theories of Literature in the Twentieth Century*, Londres, C. Hurst.
1980 «The Code of Modernism», *Proceedings VIII*, I, 679-684.
1982 «Comparative Literature and the New Paradigm», *CaRCL*, IX, 1, 1-18.
1984 *Het Modernisme in de Europese Letterkunde*, Amsterdam, Arbeiderspers.

FOLKIERSKI, Wladyslaw
1925 *Entre le Classicisme et le Romantisme. Étude sur l'esthétique et les esthéticiens du XVIII^e^ siècle*, Cracovia.

FORSTER, Leonard
1970 *The Poet's Tongues: Multilingualism in Literature*, Cambridge, U. P.

FOSCA, François
1960 *De Diderot à Valéry: les écrivains et les arts visuels*, París, Michel.

FOSTER, Lawrence
1970 (con J. W. Swanson) (eds.) *Experience and Theory*, Amherst, U. of Massachusets P.

FOULQUIÉ, Paul
1958 *La Dialectique*, París, PUF.

FOWLER, Alastair
1972 «Periodization and Interart Analogies», *NLH*, III, 487-510.
1982 *Kinds of Literature*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

FRANCHINI, Raffaello
1972 *Teoria della previsione*, 2.ª ed., Nápoles, Giannini.

FRANK, Joseph
1963 *The Widening Gyre*, New Brunswick, N. J., Rutgers U. P.

FREEDMAN, Ralph
1963 *The Lyrical Novel*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

FRENK, Margit
1979 «La lírica pretrovadoresca», en E. Köhler (ed.), *Les Genres lyriques* («Grundriss der romanischen Literaturen des Mittelalters»), Heidelberg, Winter.

FRENZ, Horst
1955 (con G. L. Anderson) (eds.) *Indiana University Conference on Oriental-Western Literary Relations*, Chapel Hill, N. C., U. of North Carolina P.
1959 (ed.) *Asia and the Humanities: Second Conference on Oriental-Western Relations*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.
1961 Véase Stallknecht, N. P.

FRENZEL, Elisabeth
1970 *a* *Stoffe der Weltliteratur*, 3.ª ed., Stuttgart, Kröner (6.ª ed., 1983).
1970 *b* *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*, 3.ª ed., Stuttgart, Metzler.
1980 *Motive der Weltliteratur*, 2.ª ed., Stuttgart, Kröner.

FRIAR, Kimon
1973 *Modern Greek Poetry*, Nueva York, Simon and Schuster.

FRIED, István
1983 (con Z. Kanyó y József Pál) (eds.) *Essays presented to György Mihály Vajda...*, Szeged, Áttila Tudományegyetem.

FRIEDERICH, Werner P.
1950 Véase Baldensperger, F.

FRIES, Udo
1975 «Topics and Problems in Dialogue Linguistics», *Studia Anglica Posaniensa*, VII, 7-15.

FRY, D. K.
1969 «Themes and Type-Scenes in *Elene* 1-113», *Speculum*, XLIV, 35-45.

FRYE, Northrop
1957 *The Anatomy of Criticism*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1959 «Literature as Context: Milton's *Lycidas*», *Proceedings II*, I, 44-53.
1968 *The Educated Imagination*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.

FUBINI, Mario
1973 «Genesi e storia dei generi letterari», en *Critica e poesia*, 3.ª ed., Roma, Bonacci, 121-212.

FUENTES, Carlos
1976 *Cervantes o la crítica de la lectura*, México, J. Mortiz.

GADDIS ROSE, Marilyn
1981 (ed.) *Translation Spectrum*, Albany, N. Y., State U. of N. Y. P.

GALLEGO MORELL, Antonio
1971 (con A. Soria y N. Marín) (eds.) *Estudios sobre literatura y arte. Dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, 3 vols., Granada, Universidad.

GARCÍA BERRIO, Antonio
1973 *Significado actual del Formalismo ruso*, Barcelona, Planeta.
1978 *a* «Lingüística del texto y texto lírico», *Revista de la Sociedad Española de Lingüística*, VIII, 19-75.
1978 *b* «Tipología textual de los sonetos españoles sobre el "carpe diem"», *Dispositio*, III, 243-293.
1981 «Macrocomponente textual y sistematismo tipológico: el soneto amoroso español de los siglos XVI y XVII y las reglas del género», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, XCVII, 146-171.

GARCÍA GALLEGO, Jesús
1984 *La recepción del Surrealismo en España (1924-1931)*, Granada, Antonio Ubago.

GARCÍA LORCA, Francisco
1984 *De Garcilaso a Lorca*, ed. C. Guillén, Madrid, Istmo.

GARCÍA LORENZO, Luciano
Véase Díez Borque, J. M., 1975.

GARCÍA YEBRA, Valentín
1981 «La traducción en el nacimiento y desarrollo de las literaturas», *1616*, IV, 7-24.

GARIBAY K., Ángel María
1953-54 *Historia de la literatura náhuatl*, 2 vols., México, Porrúa.

GELLEY, Alexander
1979 «The Represented World: Toward a Phenomenological Theory of Description in the Novel», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXXVII, 415-422.
1980 «Metonymy, Schematism, and the Space of Literature», *NLH*, XI, 469-487.

GENDARME DE BÉVOTTE, Georges
1906-29 *La Légende de Don Juan*, 2 vols., París.

GENETTE, Gérard
1972 «Discours du récit», en *Figures III*, París, Seuil, 62-282.
1977 «Genres, "types", modes», *Poé*, 32, 389-421.
1982 *Palimpsestes*, París, Seuil.
1983 *Nouveau discours du récit*, París, Seuil.

GEORGE, Emery
1983 (ed.) *Contemporary East European Poetry*, Ann Arbor, Mich., Ardis.

GÉRARD, Albert
1957 «On the Logic of Romanticism», *Essays in Criticism*, VII, 262-273.
1981 *African Language Literatures*, Harlow, Essex, Longman.
1983 «Baroque classique et Classicisme post-baroque», *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 3-4, 298-307.

GERCHKOVITCH, Aleksandr A.
1975 «Le théâtre Est-Européen à la charnière des Lumières et du Romantisme», *NeoH*, III, 51-67.

GERHARDT, Mia I.
1950 *La Pastorale*, Assen, Van Gorcum

GIAMATTI, A. Bartlett
1966 *The Earthly Paradise and the Renaissance Epic*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1968 «Proteus Unbound: Some Versions of the Sea God in the

Renaissance», en *The Disciplines of Criticism*..., ed. P. Demetz *et al.*, New Haven, Yale U. P., 437-475.

GIBALDI, Joseph
Véase Barricelli, J.-P., 1982.

GICOVATE, Bernardo
1962 *Conceptos fundamentales de Literatura Comparada. Iniciación de la Poesía Modernista*, San Juan, P. R., Eds. Asomante.

GIFFORD, Henry
1969 *Comparative Literature*, Londres, Routledge and Kegan Paul.

GILLESPIE, Gerald
1967 «Novella, Nouvelle, Novelle, Short Novel? A Review of Terms», *Neophilologus*, LI, 117-122, 225-230.

GILLIES, Alexander
1952 «Some Thoughts on Comparative Literature», *YCGL*, I, 15-25

GILMAN, Stephen
1956 *The Art of «La Celestina»*, Madison, Wis., U. of Wisconsin P.
1967 *The Tower as Emblem: Chapters VIII, IX, XIX and XX of the Chartreuse de Parme*, Frankfurt/Main, Klostermann.
1981 *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

GIRAUD, Yves F.-A.
1968 *La Fable de Daphné*, Ginebra, Droz.

GOLDKNOPF, David
1972 *The Life of the Novel*, Chicago, Chicago U. P.

GORER, Geoffrey
1965 *Death, Grief and Mourning in Contemporary Britain*, Londres, Cresset.

GORIÉLY, Benjamin
1967 *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milán, Feltrinelli.

GÖROG-KARADY, Veronika
1982 (ed.) *Genres, Forms, Meanings: Essays in African Oral Literature*, Oxford, JASO Occasional Papers.

GRABOWICZ, George G.
1983 *The Poet as Mythmaker. A Study of Symbolic Meaning in Taras Ševčenko*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

GRAHOR, Olga
1977 *France in the Work and Ideas of Antun Gustav Matoš*, Munich, Sagner.

GRAY, Bennison
1977 «From Discourse to "Dialog"», *Journal of Pragmatics*, III, 283-297.

GREIMAS, A.-J.
1966 *Sémantique structurale*, París, Flammarion.
1970 *Du Sens*, París, Seuil.
1979 (con J. Courtès) *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette.

GRIFFITH, G. O.
1935 *Mazzini*, tr. B. P. Magliano, Bari.

GSTEIGER, Manfred
1967 *Littérature nationale et comparatisme*, Neuchâtel, Université.
1980 «Littérature comparée et esthétique de la réception», *Proceedings VIII*, II, 527-533.
1983 *a* «Komparatistik als Vorwand und Rückhalt. Halbernster Brief über eine langwierige Auffindung», *Arc* («Sonderheft für Horst Rüdiger»), 23-30.
1983 *b* «Les modèles en histoire littéraire et le paradigme "continuité" et "rupture"», *Étude de Lettres*, 3, 55-63.

GUENTHER, Herbert
1960 *Künstlerische Doppelbegabungen*, 2.ª ed., Munich, Heimeran.

GUENTHNER, Franz
1978 (con M. Guenthner-Reutter) *Meaning and Translation*, Londres, Duckworth.

GUENTHNER-REUTTER, M.
Véase Guenthner, F., 1978.

GUILLÉN, Claudio
1955 «Problemas de tematología. *Die verführte Unschuld* de H. Petriconi», *Romanische Forschungen*, LXVI, 397-406.
1962 «Perspectivas de la Literatura Comparada», *Boletín Informativo del Seminario del Derecho Político*, Salamanca, 27, 57-70.

1971 *Literature as System*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1971-72 «Some Observations on Parallel Forms», *TaR*, II-III, 395-415.
1972 «Sátira y poética en Garcilaso», en *Homenaje a Joaquín Casalduero*, ed. R. Pincus Sigele y G. Sobejano, Madrid, Gredos, 209-233.
1977 *a* «Literary Change and Multiple Relations», *CLS*, XIV, 100-118.
1977 *b* «Proceso y orden inminente en *Campos de Castilla*», en J. Angeles (ed.), *Estudios sobre Antonio Machado*, Barcelona, Ariel, 195-216.
1978 *a* «Cambio literario y múltiple duración», en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, ed. A. Carreira, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 533-549.
1978 *b* «De la forma a la estructura: fusiones y confusiones», *1616*, 23-40.
1979 *a* «Cervantes y la dialéctica, o el diálogo inacabado», en *Les Cultures ibériques en devenir... Essais... à la mémoire de Marcel Bataillon*, París, Fondation Singer-Polignac, 631-645.
1979 *b* «De influencias y convenciones», *1616*, II, 87-97.
1982 «Quevedo y los géneros literarios», en J. Iffland (ed.), *Quevedo in Perspective*, Newark, Del., Juan de la Cuesta, 1-16.

GURNEY, O. R.
1957 «The Sultantepe Tablets. VI. A Letter of Gilgamesh», *Anatolian Studies*, VII, 1957, 127-136.

GUTHKE, Karl S.
1966 *Modern Tragicomedy*, Nueva York, Random House.

GUYARD, Marius-François
1951 *La Littérature comparée*, París, PUF (6.ª ed. revisada, con R. Lauverjat, 1978).

HAAS, Gerhard
1969 *Essay*, Stuttgart, Metzler.

HAGSTRUM, Jean H.
1953 *The Sister Arts*, Chicago, Chicago U. P.

HAMBURGER, Käte
1957 *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart, Klett.

HAMON, Philippe
1981 *Introduction à l'analyse du descriptif*, París, Hachette.

HANKISS, János
1938 «Littérature universelle?», *Helicon*, I, 156-171.

HANSEN-LÖVE, Aage A.
1978 *Der russische Formalismus: methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, Viena, Oesterr. Akad. der Wissenschaften.

HARRIS, Joseph
1979 «The *senna*. From Description to Literary Theory», *Michigan Germanic Studies*, V, 65-74.

HARTMAN, Geoffrey H.
1954 *The Unmediated Vision*, New Haven, Yale U. P.
1962 «Romanticism and "Antiself-consciousness"», *The Centennial Review*, VI, 553-565.
1970 *Beyond Formalism*, New Haven, Yale U. P.

HASSAN, Ihab B.
1955 «The Problem of Influence in Literary History: Notes Toward a Definition», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XIV, 66-76.

HATTO, Arthur, T.
1965 *Eos. An Enquiry into the Theme of Lovers' Meetings and Partings at Dawn in Poetry*, Londres, Mouton.

HAUFE, Heinz
1935 *Jean-Jacques Ampère, 1800-1864*, Dresden.

HAUSER, Arnold
1951 *The Social History of Art*, 2 vols., Nueva York, Knopf.

HELBO, André
1975 (ed.) *Sémiologie de la représentation*, Bruselas, Eds. Complexe.

HELL, Victor
1976 «L'art de la brièveté. Genèse et formes du récit court: "Short Stories" et "Kurzgeschichte"», *RLC*, L, 389-401.

HEMPFER, Klaus W.
1973 *Gattungstheorie*, Munich, Fink.

HENKEL, Arthur
1967 (con A. Schöne) *Emblemata*, Stuttgart, Metzler (2.ª ed., 1976).

HERMANN, Fritz
1959 *Die «Revue Blanche» und die «Nabis»*, 2 vols., Munich, Mikrokopie.

HERMERÉN, Göran
1975 *Influence in Art and Literature*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

HERNADI, Paul
1972 *Beyond Genre*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.
1978 (ed.) *What is Literature?*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.

HERRICK, M. T.
1955 *Tragicomedy*, Urbana, Ill., Illinois U. P.

HIGHET, Gilbert
1962 *The Anatomy of Satire*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

HIGHTOWER, James R.
1966 *Topics in Chinese Literature*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

HIRSCH, E. D., Jr.
1976 *The Aims of Interpretation*, Chicago, Chicago U. P.

HOCK, S.
1915 «Ueber die Wiederholung in der Dichtung», en *Festschrift für Wilhelm Jerusalem zu seinem 60. Geburtstag*, Viena, 100-122.

HOCKE, G. R.
1961 *Manierismus in der Literatur*, Hamburgo, Rowohlt.

HOFFMAN, Frederick J.
1946 (con C. Allen y C. F. Ulrich) *The Little Magazine*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

HOLMES, James
1978 (con J. Lambert y R. Van den Broeck) *Literature and Translation*, Lovaina, Acco.

HORÁNYI, Mátyás
1967 (con T. Klaniczay) (eds.) *Italia ed Ungheria*, Budapest, Akademiái Kiadó.

HOSILLOS, Lucila V.
1966 «Filipino Literature: its emergence and quest for national identity», *Proceedings IV*, II, 1370-1377.

HOWE, Irving
1967 (ed.) *The Idea of the Modern in Literature and the Arts*, Nueva York, Horizon Press.
1970 «Mass Society and Postmodern Fiction», en I. Howe (ed.), *Decline of the New*, Nueva York, Harcourt, Brace and World, 190 ss.

HRUSHOVSKI, Benjamin
1960 «On Free Rhythms in Modern Poetry», en Sebeok (ed.), 1960, 173-190.
1972 «Prosody, Hebrew», en *Encyclopaedia Judaica*, Jerusalén, 1972, XIII, 1.195-1.240.

HUNT, John Dickson
1971 (ed.) *Encounters. Essays on Literature and the Visual Arts*, Nueva York, Norton.

HUTTON, James
1946 *The Greek Anthology in France and in the Latin Writers of the Netherlands to the Year 1800*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

HYMAN, Stanley Edgar
1949 «Myth, Ritual and Nonsense», *Kenyon Review*, XI, 463-466.

IFFLAND, James
1972 *Quevedo and the Grotesque*, Londres, Támesis.

INGARDEN, Roman
1960 *Das literarische Kunstwerk*, Tubinga, Niemeyer (3.ª ed., 1965; 1.ª ed., Halle, 1931).

ISER, Wolfgang
1966 (ed.) *Immanente Aesthetik, aesthetische Reflexion. Lyrik als Paradigma der Moderne*, Munich, Fink.
1972 *Der implizite Leser*, Munich, Fink.

JABBOUR, A.
1969 «Memorial Transmission in Old English Poetry», *Chaucer Review*, III, 174-190.

JACKSON, A. B.
1960 *La Revue Blanche (1889-1903)*, París, Minard.

JAKOBSON, Roman
1960 «Linguistics and Poetics», en Sebeok (ed.), 1960, 351-377.

1962 (con C. Lévi-Strauss) «"Les Chats" de Charles Baudelaire», *L'Homme*, II, 1, 5-21.
1968 «Poetry of Grammar and Grammar of Poetry», *Lingua*, XXI, 597-609.
1979 *On Verse, its Masters and Explorers*, ed. S. Rudy y M. Taylor (vol. 5, *Selected Writings*), La Haya, Mouton.

JAMESON, Fredric
1971 *Marxism and Form*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1972 *The Prison-House of Language*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1975 «Magical Narrative: Romance as Genre», *NLH*, VII, 135-163.
1981 *The Political Unconscious*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

JAUSS, Hans Robert
1967 *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, Constanza, Konstanzer Universitätsreden 3, Universitätsverlag.
1970 *a* «Littérature médiévale et théorie des genres», *Poé*, I, 79-101.
1970 *b* *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
1972 *Kleine Apologie der ästhetischen Erfahrung*, Constanza, Konstanzer Universitätsreden 59, Universitätsverlag.
1977 *Aesthetische Erfahrung und Literarische Hermeneutik*, Munich, Fink.

JECHOVÁ, Hana
1982 *L'Image poétique dans le mouvement romantique slave*, Lille-París, Didier.

JENNY, Laurent
1976 «La stratégie de la forme», *Poé*, 27, 257-281.

JESI, Furio
1968 *Letteratura e mito*, Turín, Einaudi.

JEUNE, Simon
1968 *Littérature générale et Littérature comparée*, París, Minard.

JIMÉNEZ MILLÁN, Antonio
1983 *Los poemas de Picasso*, Málaga, Impr. Dardo.

JOHNSON, Barbara
1979 *Défigurations du langage poétique*, París, Flammarion

JONES, David J.
1934 *La Tenson provençale*, París.

JOST, François
1974 *Introduction to Comparative Literature*, Indianapolis, Bobs Merrill.

JRAPCHENKO, M. B.
1968 «Typologische Literaturforschung und ihre Prinzipien», en Ziegengeist, G., 17-46.

JURGENSEN, Manfred
1979 *Das fiktionale Ich: Untersuchungen zum Tagebuch*, Berna, Francke.

KADIĆ, Ante
1962 «The Croatian Renaissance», *Slavic Review*, XXI, 65-88.

KAISER, Gerhard R.
1980 *a* *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
1980 *b* (ed.) *Vergleichende Literaturforschung in den sozialistischen Ländern. 1963-1979*, Stuttgart, Metzler.

KAISER, Walter
1963 *Praisers of Folly: Erasmus, Rabelais, Shakespeare*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

KANYÓ, Zoltán
1983 Véase Fried, I.

KAPPLER, Arno
1976 *Der literarische Vergleich. Beiträge zu einer Vorgeschichte der Komparatistik*, Berna, Herbert Lang.

KAYSER, Wolfgang
1957 *Das Groteske*, Oldburg, Stalling.

KELLOGG, Robert
Véase Scholes, R. E., 1968.

KERMAN, Joseph
1956 *Opera as Drama*, Nueva York, Knopf (reed., 1959, Vintage Books).

KERMODE, Frank
1967 *The Sense of an Ending*, Nueva York, Oxford U. P.

KERNAN, Alvin
1959 *The Cankered Muse*, New Haven, Yale U. P.

KING, Edmund L.
1953 *Gustavo Adolfo Bécquer: from Painter to Poet*, México, Porrúa.

KIRSCHBAUM, J. M.
1966 *Pan-Slavism in Slovak Literature. Ján Kollár, Slovak Poet of Pan-Slavism (1793-1852)*, Cleveland, Ohio, Slovak Institute.

KLANICZAY, Tibor
1966 «Que faut-il entendre par littérature nationale?», *Proceedings IV*, I, 187-194.
1967 *a* Véase Horányi, M., 1967.
1967 *b* «Niccolò Zrinyi, Venezia e la letteratura della ragion di stato», en *Mélanges de Littérature Comparée et Philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*, Varsovia, PWN, 265-273.

KLEIN, Jürgen
1975 *Der gotische Roman und die Aesthetik des Bösen*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

KNOX, Norman
1961 *The Word Irony and its Context, 1500-1755*, Durham, N. C., Duke U. P.

KOHUT, Karl
1973 «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente. Aufnahme und Kritik der antiken Tradition im Spanischen Humanismus», en *Renatae Litterae... August Buck zum 60. Geburtstag*, Frankfurt/Main, Heitman und Schroeder, 217-243.

KÖPECZI, Béla
1979 *Idee, Geschichte, Literatur*, Berlín, Aufnahme-V.

KORNELIUS, Joachim
Véase Diller, H. J., 1978.

KOSELLECK, Reinhart
1973 (con W.-D. Stempel) (eds.) *Ereignis und Erzählung*, Munich, Fink.

KOSKENNEMIE, Heikki
1956 *Studien zur Idee und Phraseologie des griechischen Briefes bis 400 n. Chr.*, Helsinki, Tiedeakatemian toimituksia.

KOWZAN, Tadeusz
1968 «Le signe au théâtre», *Diogène*, 61, 52-80.

1975 *Littérature et spectacle*, La Haya, Mouton.

KRAMER, Samuel Noah
1979 *From the Poetry of Sumer*, Berkeley, Cal., U. of California P.

KRAUS, F. R.
1980 «Der Brief des Gilgamesh», *Anatolian Studies*, XXX, 109-121.

KREJEC, K.
1968 «Zur Entwicklung der Präromantik in europäischen Nationalliteraturen des 18. und 19. Jahrhunderts», en Ziegengeist, G., 230-239.

KRIEGER, Murray
1953 Véase Vivas, E.
1966 (ed.) *Northrop Frye in Modern Criticism*, Nueva York, Columbia U. P.

KRISTEVA, Julia
1967 «Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman», *Critique*, 239, 438-465.
1968 «Problèmes de la structuration du texte», en Sollers, P. (ed.), *Théorie d'ensemble*, París, Seuil.
1969 *Semiotiké*, París, Seuil.

KRUEGER, Manfred
1973 *Wandlungen des tragischen*, Stuttgart, Freies Geistesleben.

KUBLER, George
1962 *The Shape of Time*, New Haven, Yale U. P.

KUGEL, James L.
1981 *The Idea of Biblical Poetry: Parallelism and its History*, New Haven, Yale U. P.

KUNNE-IBSCH, Elrud
Véase Fokkema, D. W., 1978.

KUSHNER, Eva
1963 «The Critical Method of Gaston Bachelard», en Slote, B. (ed.), *Myth and Symbol*, Lincoln, Neb. Nebraska U. P., 39-50.
1968 «Yvan Goll: deux langages, une âme», *Proceedings IV*, II, 576-582.
1982 «Le dialogue de 1580 à 1630. Articulations et fonctions», en Lafond, J., y Stegmann, A. (eds.), *L'Automne de la Renaissance*, París, Vrin, 149-162.

1983 «Vers une poétique du dialogue de la Renaissance», en Fried., I., *et al*, 1983, 131-136.

LADRIÈRE, Craig
1959 *a* «Literary Form and Form in the Other Arts», en Böckmann, P., 28-37.
1959 *b* «The Comparative Method in the Study of Prosody», *Proceedings II*, I, 160-175.
1965 «Prosody», en Preminger, A. (ed.), *Encyclopaedia of Poetry and Poetics*, Princeton, N. J., Princeton U. P., 669-677.

LAEMMERT, Eberhard
1955 *Bauformen des Erzählens*, Stuttgart, Metzler (reed., 1970).

LAITINEN, Kai
1983 «Finland and World Literature», *World Literature Today*, 393-398

LAMBERT, José
1976 *Ludwig Tieck dans les lettres françaises. Aspects d'une résistance au Romantisme allemand*, Lovaina, Presses Universitaires.
1978 Véase Holmes, J.
1981 «Théorie de la littérature et théorie de la traduction en France (1800-1850)», *PT*, II, 4, 161-170.
1983 «L'éternelle question des frontières: littératures nationales et systèmes littéraires», en Angelet, C., *et al.* (eds.), *Langue, dialecte, littérature. Études romanes à la mémoire de Hugo Plomteux*, Lovaina, Université, 355-370.

LAPESA, Rafael
1976 «Garcilaso y Fray Luis de León: coincidencias temáticas y contrastes de actitudes», *Archivum*, Oviedo, II, 7-17.

LARA, Jesús
1947 *La poesía quechua*, Cochabamba.

LAUSBERG, Heinrich
1960 *Handbuch der literarischen Rhetorik*, 2 vols., Munich, Max Hueber.

LAUVERJAT, R.
Véase Guyard, M.-F., 1978.

LÁZARO CARRETER, Fernando
1979 *Estudios de poética*, Madrid, Taurus.
1980 *Estudios de lingüística*, Barcelona, Crítica.

LEE, Rensselaer W.
1940 «Ut Pictura Poesis: the Humanistic Theory of Painting», *Art Bulletin*, XXII, 197-269.

LEENHARDT, Jacques
1973 *Lecture politique du roman: La Jalousie d'Alain Robbe-Grillet*, París, Minuit.

LEFEVERE, André
1973 *Translating Literature. The German Tradition from Luther to Rosenzweig*, Assen, Van Gorcum.
1978 «Some Tactical Steps Toward a Common Poetics», *New Asia Academic Bulletin*, I, 9-16.
1982 «Théorie littéraire et littérature traduite», *CaRCL*, IX, 137-156.

LEJEUNE, Philippe
1975 *Le Pacte autobiographique*, París, Seuil.
1980 *Je est un autre*, París, Seuil.

LEJEUNE, Rita
1965 (con J. Stiennon) *La Légende de Roland dans l'art du Moyen Âge*, 2 vols., Bruselas, Arcade.

LEMON, L. T.
1965 (con M. J. Reis) *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, Neb., U. of Nebraska P.

LENSON, David
1975 *Achilles' Choice: Examples of Modern Tragedy*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

LERMINIER, Georges
Véase Adam, A., 1972.

LÉVI-STRAUSS, Claude
Véase Jakobson, R., 1962.

LEVIN, A.
1957 *The Legacy of Philarète Chasles*, Chapel Hill, N. C., U. of North Carolina P.

LEVIN, Harry
1953 «La Littérature comparée: point de vue d'Outre-Atlantique», *RLC*, XXVII, 17-26.
1958 *Contexts of Criticism*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.
1963 *The Gates of Horn*, Nueva York, Oxford U. P.
1966 *Refractions*, Nueva York, Oxford U. P.
1969 *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Nueva York, Oxford U. P.
1975-76 «Towards World Literature», *TaR*, VI-VII, 21-30.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa
1975 *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel.

LIMA, Sergio
1964 *Ensaio sôbre a essência do ensaio*, 2.ª ed., Coimbra, Amado.

LIU, James J. Y.
1975 *a* «The Study of Chinese Literature in the West: Recent Developments, Current Trends, Future Prospects», *Journal of Asian Studies*, XXXV, 21-30.
1975 *b* *Chinese Theories of Literature*, Chicago, Chicago U. P.

LODGE, David
1977 *The Modes of Modern Writing*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

LONGEON, Claude
1980 (ed.) *Le Genre pastoral en Europe du XVᵉ au XVIIᵉ siècle*, Saint-Etienne, Université.

LOPES, Oscar
Véase Saraiva, A. J., s. f.

LÓPEZ-BARALT, Luce
1980 «Crónica de la destrucción de un mundo: la literatura Aljamiado-Morisca», *Bulletin Hispanique*, LXXXII, 16-58.

LÓPEZ-BARALT, Mercedes
1979 «Milleranism as Liminality: An Interpretation of the Andean Myth of *Inkarrí*», *Punto de Contacto*, 6, 65-82.
1980 «The Quechuan Elegy of the All-Powerful Inka Atawallpa», *Latin American Indian Literatures*, IV, 79-86.

LORD, Albert B.
1960 *The Singer of Tales*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

LOTMAN, Jurij M.
1969 «Il problema di una tipologia della cultura», en *I sistemi di segni e lo strutturalismo sovietico*, ed. R. Faccani y U. Eco, Milán, Bompiani.
1973 *La Structure du texte artistique*, tr. A. Fournier, París, Gallimard.
1974 *Aufsätze zur Theorie und Methodologie der Literatur und Kultur*, ed. K. Eimermacher, Kronberg, Scriptor.
1975 (con B. Uspenskij) *Tipologia della cultura*, ed. R. Faccani y M. Marzaduri, Milán, Bompiani.

LOTZ, J.
1960 «Metric Typology», en Sebeok, T., 135-148.

LOURENÇO, Eduardo
1981 *Fernando Pessoa revisitado*, 2.ª ed., Lisboa, Moraes.

LOVELUCK, Juan
1982 «Esquividad y concreción del ensayo», *Literatura Chilena*, XXII, oct.-dic., 2-7.

LOWENTHAL, Leo
1948 «The Sociology of Literature», en W. Schramm (ed.), *Communications in Modern Society*, Urbana, Ill., U. of Illinois P., 82-100.

LUKÁCS, György
1955 *Der historische Roman*, Berlín, Aufbau-V.
1961 *Schriften zur Literatursoziologie*, ed. P. Ludz, Neuwied, Luchterhand.

LYOTARD, Jean-François
1971 *Discours, figure*, París, Klincksieck.

MACHADO, Álvaro Manuel
1981 (con D.-H. Pageaux) *Literatura portuguesa, literatura comparada, teoria da literatura*, Lisboa, Eds. 70.

MALMEDE, Hans Hermann
1966 *Wege zur Novelle*, Stuttgart, Kohlhammer.

MALONE, David
1954 «The "Comparative" in Comparative Literature», *YCGL*, III, 13-20.

MANUEL, Frank E.
1979 (con F. P. Manuel) *Utopian Thought in the Western World*, Cambridge, Mass., Belknap P. of Harvard U. P.

MANUEL, Fritzie P.
Véase Manuel, F. E., 1979.

MARASSO, Arturo
1941 *Rubén Darío y su creación poética*, 2.ª ed., Buenos Aires.

MARAVALL, J.-A.
1966 *Antiguos y modernos*, Madrid, Sociedad de Estudios y Publicaciones.

MARGOLIN, Uri
1975 «On the Object of Study in Literary History», *NeoH*, III, 287-328.

MARIANI, Franca
1983 (ed.) *Letteratura: percorsi possibili*, Ravenna, Longo.

MARICHAL, Juan
1957 *La voluntad de estilo*, Barcelona, Seix Barral (2.ª ed., 1971, Madrid, Revista de Occidente).

MARIN, Louis
1972 *a* *Études sémiologiques*, París, Klincksieck.
1972 *b* «La lecture du tableau d'après Poussin», *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises*, XXIV, 251-266.

MARÍN, Nicolás
Véase Gallego Morell, A., 1971.

MARINO, Adrian
1974 *Critica ideilor literare*, Cluj, Dacia.
1975 «Où situer la littérature universelle», *CaRoEL*, 3, 64-81.
1977 *a* «L'avant-garde et l'histoire retrouvée», *Syn*, IV, 227-241.
1977 *b* *La Critique des idées littéraires*, Bruselas, Complexe.
1979 *a* «Analyse comparatiste du cycle de l'avant-garde», *CaRoEL*, 84-93.
1979 *b* «Étiemble, les "invariants" et la littérature comparée», en *Le Mythe d'Étiemble*, París, Didier, 157-167.
1980 «Comment définir l'avant-garde?», *Proceedings VIII*, I, 889-895.
1982 *a* *Étiemble ou le comparatisme militant*, París, Gallimard.

1982 *b* *Littérature roumaine. Littératures occidentales*, Bucarest, Ed. Sciintifica Enciclopedică.
1982 *c* «In Favour of a Hermeneutics of the Idea of Literature», *CaRoEL*, 34-47.

MARKIEWICZ, Henryk
1980 «Forschungsbereich und Systematik der vergleichenden Literaturwissenschaft», en Kaiser, G. R., 1980 *b*, 113-122.

MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco
1973 *Fuentes literarias cervantinas*, Madrid, Gredos.
1982 «Nueva visión de la leyenda de Don Juan», en Körner, K.-H., y Briesemeister, D. (eds.) *Aureum Saeculum Hispanum... Festschrift für Hans Flasche*, Wiesbaden, Steiner, 203-216.

MARTÍNEZ BONATI, Félix
1983 *La estructura de la obra literaria*, 3.ª ed., Barcelona, Ariel.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel
1946 *Panorama de las literaturas*, Buenos Aires.

MARTINI, Carlo
1956 (ed.) *«La Voce»: storia e bibliografia*, Pisa, Nistri-Lischi.

MATEJKA, Ladislav
1971 (con K. Pomorska) *Readings in Russian Poetics*, Cambridge, Mass., MIT P.

MATHIEU-CASTELLANI, Gisèle
1980 «La poétique du fleuve dans les *Bergeries* de Racan», en Longeon, C., 223-232.

MAURON, Charles
1963 *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, París, Corti.

MAURY, Paul
1934 *Arts et littératures comparées*, París.

MAUTNER, Franz H.
1966 «Maxim(e)s, sentences, Fragmente, Aphorismen», *Proceedings IV*, 812-819.

MAY, Georges
1979 *L'Autobiographie*, París, PUF.

MAYO, Robert S.
1969 *Herder and the Beginnings of Comparative Literature*, Chapel Hill, N. C., U. of North Carolina P.

MCFARLANE, James
Véase Bradbury, M., 1976.

MCLEOD, Russell
1976 «The Baroque as a Period Concept in Chinese Literature», *TaR*, VII, 2, 185-206.

MEIJER, Pieter de
1981 «L'analyse du récit», en Kibédy-Varga, A. (ed.), *Théorie de la littérature*, París, Picard, 177-189.

MELZER, Ulrich
Véase Bender, H., 1958.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón
1953 *Romancero hispánico*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe.

MEREGALLI, Franco
1976 «La littérature comparée en Italie», *NeoH*, IV, 303-314.
1978 «L'Italia mediatrice tra il teatro spagnolo e la Germania nel Settecento», *Arc*, XIII, 242-254.
1980 «Sur la réception littéraire», *RLC*, LIV, 133-149.
1983 *a* «Lettori e letture», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* (Sezione Romanza), XXV, 1, 125-137.
1983 *b* Reseña de *Proceedings IX*, vol. 2, *CaRCL*, 86-91.

MERIAN-GENAST, E.
1927 «Voltaire und die Entwickung der Idee der Weltliteratur», *Romanische Forschungen*, XL, 1-226.

MERQUIOR, José Guilherme
1972 «O significado do pós-modernismo», *Colóquio. Letras*, 52, 5-15.

METZ, Christian
1971 *Langage et cinéma*, París, Larousse.
1971-72 *Essais sur la signification au cinéma*, 2 vols., París, Klincksieck.

MICHAËLSSON, Erik
1959 «L'eau, centre de métaphores et de métamorphoses dans la littérature française de la première moitié du XVII[e] siècle», *Orbis Litterarum*, XIV, 121-173.

1980 «Remarques sur la réception en tant qu'événement historique et social», *Proceedings IX*, II, 27-33.

MILLER, J. Hillis
1971 «The Fiction of Realism», en (con D. Borowitz) *Charles Dickens and George Cruikshank*, Los Angeles, W. A. Clark Memorial Library, 1-69.
1976 «Stevens' Rock and Criticism as Cure, II", *Georgia Review*, XXX, 2, 330-348.

MILOSZ, Czeslaw
1983 *The Witness of Poetry*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

MINER, Earl
1979 *Japanese Linked Poetry*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

MITXELENA, Koldo
1960 *Historia de la literatura vasca*, Madrid, Minotauro.

MIX, Katherine Lyon
1960 *A Study in Yellow: The «Yellow Book» and its Contributions*, Lawrence, Kan., U. of Kansas P.

MOISÉS, Massaud
1968 *A Criação Literária*, 2.ª ed., São Paulo, Eds. Melhoramentos.

MÖNCH, Walter
1954 *Das Sonett*, Heidelberg, Kerle.

MOOJI, J. J. A.
1979 «The Nature and Function of Literary Theories», *PT*, I, 1-2, 111-135.

MOROT-SIR, Édouard
Véase Adam, A., 1972.

MORRIS, E. P.
1931 «The Form of the Epistle in Horace», *Yale Classical Studies*, II, 81-114.

MORRISSETTE, Bruce
1971 «Un héritage d'André Gide: la duplication intérieure», *CLS*, VIII, 125-142.

MORSON, Gary S.
1981 *The Boundaries of Genre. Dostoyevsky's «Diary of a Writer» and the Traditions of Literary Utopia*, Austin, Tex., U. of Texas P.

MOTEKAT, Helmut
1961 «Variations in Blue», *YCGL*, X, 39-48.

MOUNIN, Georges
1963 *Les Problèmes théoriques de la traduction*, París, Gallimard.
1971 *Introduction à la sémiologie*, París, Minuit.

MUKAROVSKY, Jan
1970 *Kapitel aus der Aesthetik*, Frankfurt/Main, Suhrkamp.
1977 *The Word and Verbal Art*, tr. J. Burbank y R. Steiner, New Haven, Yale U. P.

NADAL, Josep M.
1982 (con M. Prats) *Història de la llengua catalana*, I, Barcelona, Edicions 62.

NAGY, Gregory
1982 «Hesiod (Eighth Century B. C.)», en Luce, T. J., ed., *Ancient Writers: Greece and Rome*, Nueva York, Scribner, 43-73.

NAUMANN, Manfred
1976 «Das Dilemma der Rezeptionsästhetik», *Poetica*, 451-466.
1980 «Remarques sur la reception en tant qu'evenement historique et social», *Proceedings*, IX, II, 27-33.

NAVARRO GONZÁLEZ, Alberto
1963 *El mar en la literatura medieval castellana*, La Laguna, Universidad.

NELSON, Lowry, Jr.
1963 «Night Thoughts on the Gothic Novel», *Yale Review*, LII, 237-257.
1980 «Earliest Provençal Lyric. Some Historical Conditions of "Rezeptionsgeschichte"», *Proceedings IX*, II, 217-221.

NEMOIANU, Virgil
1977 *Micro-Harmony: the Growth and Uses of the Idyllic Model in Literature*, Berna, Peter Lang.
1984 *The Taming of Romanticism. European Literature and the Age of Biedermeier*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

NEWTON DE MOLINA, David
1976 (ed.) *On Literary Intention*, Edimburgo, U. P.

NICHOLS, Fred J.
1975 «The Renewal of Latin Poetry in the Renaissance: Rhetoric and Experience», *Proceedings VI*, 89-98.

NICHOLS, Stephen G., Jr.
1972 (con F. W. Robinson) (eds.) *The Meaning of Mannerism*, Hannover, N. H., U. P. of New England.

NICOLSON, Marjorie Hope
1959 *Mountain Gloom and Mountain Glory. The Development of the Aesthetics of the Infinite*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

NOLTING-HAUFF, Ilse
1974 *Visión, sátira y agudeza en los «Sueños» de Quevedo*, Madrid, Gredos.

O'BRIEN, Justin
1954 «Proust's Use of Syllepsis», *PMLA*, LXIX, 741-752.

O'CONNOR, W. Van
1962 *The Grotesque*, Carbondale, Ill., Southern Illinois P.

OLEZA, Juan
1981 «La literatura, signo ideológico», en Romera Castillo, J. (ed.), *La literatura como signo*, Madrid, Playor, 176-226.

OMESCO, Ion
1978 *La Métamorphose de la tragédie*, París, PUF.

ONÍS, José de
1962 «Literatura Comparada como disciplina literaria», *Cuadernos*, París, 63-69.

ORECCHIONI, Pierre
1970 «Pour une histoire sociologique de la littérature», en Escarpit, R. (ed.), *Le Littéraire et le social*, París, Flammarion, 45-53.

OROZCO DÍAZ, Emilio
1947 *Temas del barroco, de poesía y pintura*, Granada, Universidad.
1970 *Manierismo y Barroco*, Salamanca, Anaya.

ORTONY, Andrew
1979 (ed.) *Metaphor and Thought*, Cambridge, U. P.

OWEN, Stephen
1975 *The Great Age of Chinese Poetry: the High T'ang*, New Haven, Yale U. P.
1977 *The Poetry of Early T'ang*, New Haven, Yale U. P.

PAGEAUX, Daniel-Henri
1971 *Images du Portugal dans les lettres françaises (1700-1755)*, París, Fund. Gulbenkian.
1981 *a* Véase Machado, A. M.
1981 *b* «Une perspective d'études en littérature comparée: l'imagerie culturelle», *Syn*, VIII, 169-185.
1983 (ed.) *La Recherche en Littérature Générale et Comparée en France*, París, SFLGC.

PAGLIANO, Jean-Paul
1983 «La mort au Moyen Âge (quelques aspects)», en Fried, I., *et al.* (eds.), 221-231.

PAGNINI, Marcello
1980 *Pragmatica della letteratura*, Palermo, Sellerio.

PÁL, József
Véase Fried, I., 1983.

PALMIER, Jean-Michel
1972 *Situation de Georg Trakl*, París, Belfond.

PAMP DE AVALLE-ARCE, Diana
1981 (ed.) Francesillo de Zúñiga, *Crónica burlesca del Emperador Carlos V*, Barcelona, Crítica.

PAOLUCCI, Anne
1982 «The "Coming of Age" of Australian Literature», *Review of National Literatures*, XI, 11-15.

PARK, Roy
1969 «Ut pictura poesis: the Nineteenth-century aftermath», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, XXVIII, 155-164.

PARRY, Milman
1971 *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry, Oxford, Clarendon.

PAULSON, Ronald
1967 *The Fictions of Satire*, Baltimore, The Johns Hopkins P.

PAVEL, Thomas G.
1980 «Narrative Domains», *PT*, IV, 1, 105-114.

PAVIS, Patrice
1980 *Dictionnaire du théâtre*, París, Eds. Sociales.

PAZ, Octavio
1967 *Puertas al campo*, 2.ª ed., México, UNAM.
1973 *El signo y el garabato*, México, J. Mortiz.
1974 *Los hijos del limo*, Barcelona, Seix Barral.
1976 *El arco y la lira*, 2.ª ed., México, Fondo de Cultura Económica.
1983 «Pintado en México», *El País*, Madrid, 7 noviembre, 21.

PEARCE, Roy Harvey
1969 *Historicism Once More*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

PELLEGRINI, Carlo
1947 *Tradizione italiana e cultura europea*, Messina.

PÉREZ GÁLLEGO, Cándido
1973 *Morfonovelística*, Madrid, Fundamentos.
1975 «Dentro-fuera y presente-ausente en teatro», en Díez Borque, J. M., y García Lorenzo, L., 167-191.

PETSCH, Robert
1942 *Wesen und Formen der Erzählkunst*, 2.ª ed., Halle (1.ª ed., 1934).

PEYRE, Henri
1935 *Shelley et la France*, El Cairo.
1952 «A Glance at Comparative Literature in America», *YCGL*, I, 1-8.

PFISTER, Manfred
1977 *Das Drama*, Munich, Fink.

PICARD, Hans Rudolf
1981 «El diario como género entre lo íntimo y lo público», *1616*, IV, 115-122.

PICHOIS, Claude
1957 *L'Image de la Belgique dans les lettres françaises de 1830 à 1870*, París, Nizet.
1965 *Philarète Chasles et la vie littéraire au temps du Romantisme*, París, Colin.
1967 (con A.-M. Rousseau) *La Littérature comparée*, París, A. Colin.
1983 Véase Brunel, P.

PIZARRO, Ana
1980 «La dépendence culturelle en Amérique hispanique», *Proceedings VIII*, I, 155-161.

POGGIOLI, Renato
1943 «Comparative Literature», en Shipley, J. T. (ed.), *Dictionary of World Literature*, Nueva York, 114-116.
1959 «Poetics and Metrics», en *Proceedings II*, I, 192-204.
1962 *Teoria dell'arte d'avanguardia*, Bolonia, Il Mulino.
1975 *The Oaten Flute*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

POLI, Bernard J.
1967 *Ford Madox Ford and the Transatlantic Review*, Syracuse, N. Y., Syracuse U. P.

POMORSKA, Krystyna
Véase Matejka, L., 1971.

PORTA, Antonio
1951 *La letteratura comparata nella storia e nella critica*, Milán.

PORTER, Dennis
1981 *The Pursuit of Crime*, New Haven, Yale U. P.

POULET, Georges
1949 *Études sur le temps humain*, Edimburgo, U. P. (reed., París, 1972, Union générale d'éditions).
1952 *La Distance intérieure*, París, Plon.
1961 *Les Métamorphoses du cercle*, París, Plon.
1968 *Mesure de l'instant*, París, Plon.

POYÁN DÍAZ, Daniel
1966 «Burla y convite de Don Juan. Constitución y destitución de un mito», *Proceedings IV*, I, 488-494.

PRADO COELHO, Jacinto do
1966 «Nationalisme et cosmopolitisme chez Fernando Pessoa», *Proceedings IV*, I, 481-487.

PRAMPOLINI, Giacomo
1959-61 *Storia universale della letteratura*, 3.ª ed., 7 vols., Turín, UTET.

PRATS, Modest
Véase Nadal, J. M., 1982.

PRAWER, S. S.
1973 *Comparative Literature Studies, An Introduction*, Londres, Duckworth.

PRAZ, Mario
1952 *La casa della fama*, Milán, Ricciardi.
1970 *Mnemosyne. The Parallel between Literature and the Visual Arts*, Princeton, N. J., Princeton U. P.

PRIETO, Antonio
1975 *Morfología de la novela*, Barcelona, Planeta.

PROPP, Vladimir
1970 *Morphologie du conte*, ed. M. Derrida, T. Todorov y C. Kahn, París, Seuil.

PUNTER, David
1980 *The Literature of Terror*, Londres, Longman.

PUPO-WALKER, Enrique
1982 *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega*, Madrid, Porrúa Turanzas.

QUENEAU, Raymond
1955-58 (ed.) *Histoires des littératures*, 3 vols., París, Gallimard.

QUILLIGAN, Maureen
1979 *The Language of Allegory*, Ithaca, N. Y., Cornell U. P.

QUINE, V. Van
1960 *Word and Object*, Cambridge, Mass., MIT P.

RAJNA, Pio
1900 *Le fonti dell'Orlando furioso*, 2.ª ed., Florencia.

RAMA, Ángel
1979 «Un proceso autonómico: de las literaturas nacionales a la literatura latinoamericana», *Proceedings VII*, I, 35-42.

REIS, M. J.
Véase Lemon, L. T., 1965.

REMAK, H. H. H.
1960 «Comparative Literature at the Crossroads: Diagnosis, Therapy and Prognosis", *YCGL*, IX, 1-28.
1961 «West-European Romanticism: Definition and Scope», en Stallknecht, N. P., y Frenz, H. (eds.), 223-259.
1980 «The Future of Comparative Literature», *Proceedings VIII*, II, 429-439

REYES, Alfonso
1963 «Apuntes para la teoría literaria», en *Obras completas*, XV, México, Fondo de Cultura Económica.

RICARDOU, Jean
1972 «Qu'est-ce qu'une description?», *Poé*, 3, 465-485.

RICO, Francisco
1970 *El pequeño mundo del hombre*, Madrid, Castalia.
1983 «Literatura e historia de la literatura», *Boletín Informativo. Fundación Juan March*, 127, 3-16.

RICOEUR, Paul
1975 *La Métaphore vive*, París, Seuil.

RICHARD, Jean-Pierre
1954 *Littérature et sensation*, París, Seuil.
1955 *Poésie et profondeur*, París, Seuil.

RICHTER, G.
1938 «Zur Entstehungsgeschichte der altarabischen Qaside», *Zeitschrift der deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, XCII, 552-569.

RIEGEL, René
1934 *Adalbert de Chamisso*, París

RIFFATERRE, Hermine
Véase Caws, M. A., 1983.

RIFFATERRE, Michael
1971 *Essais de stylistique structurale*, París, Flammarion.
1972 «Système d'un genre descriptif», *Poé*, IX, 15-30.
1978 *Semiotics of Poetry*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.
1979 *La Production du texte*, París, Seuil.
1980 «Syllepsis», *Critical Inquiry*, 625-638.

RILEY, E. C.
Véase Avalle-Arce, J. B., 1973.

RIMMON-KENAN, Shlomith
1980 «The Paradoxical Status of Repetition», *PT*, I, 4, 151-159.

RIQUER, Martín de
1964 *Història de la literatura catalana*, 3 vols., Barcelona, Ariel.
1975 *Los trovadores*, 3 vols., Barcelona, Planeta.

RIVERS, Elias L.
1954 «The Horatian Epistle and its Introduction into Spanish Literature», *Hispanic Review*, XXII, 175-194.

ROBINSON, Franklin W.
Véase Nichols, S. G., 1972.

RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco
1980 «Música y literatura en la Grecia antigua», *1616*, III, 130-137.

RODRÍGUEZ-MONEGAL, Emir
1980 «The Integration of Latin-American Cultures», *Proceedings VIII*, I, 111-116.

RODRÍGUEZ MONROY, Amalia
1984 «An English "Imitation" of Rimbaud. An Exercise in Comparative Translation», *Cuadernos de Traducción e Interpretación*, Barcelona, III, 7-22.

ROPARS-WUILLEUMIER, Marie-Claire
1981 *Le Texte divisé: essai sur l'écriture filmique*, París, PUF.

ROSE, Mark
1976 (ed.) *Science Fiction*, Englewood Cliffs, N. Y., Prentice Hall.

ROSENGREN, Karl Erik
1968 *Sociological Aspects of the Literary System*, Stockholm, Natur och Kultur.

ROSENMEYER, Thomas G.
1969 *The Green Cabinet*, Berkeley, Cal., U. of California P.

ROSSO, Corrado
1968 *La «Maxime»*, Nápoles, E. S. I.

ROUSSEAU, André-Marie
1967 Véase Pichois, C.
1977 «Arts et Littérature: un état présent et quelques réflexions», *Syn*, IV, 35-51.
1983 Véase Brunel, P.

ROUSSET, Jean
1961 *Anthologie de la poésie baroque française*, 2 vols., París, Colin.
1962 *a* *Forme et signification*, París, Corti.
1962 *b* «La définition du terme baroque», *Proceedings III*, 167-178.

1967 «L'île enchantée. Fête et théâtre au XVII[e] siècle», en *Mélanges de Littérature comparée et de Philologie offerts à Mieczyslaw Brahmer*, Varsovia, PWN, 435-441.
1973 *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, París, Corti.
1981 *Leurs yeux se rencontrèrent*, París, Corti.

RUITENBEEK, Hendrik M.
1964 (ed.) *Psychoanalysis and Literature*, Nueva York, Dutton.

RUSSO, Luigi
1946 *La critica letteraria contemporanea*, Bari (reed., Florencia, Sansoni, 1967).

SACKS, Sheldon
1964 *Fiction and the Shape of Belief: A Study of Henry Fielding*, Berkeley, Cal., U. of California P.
1979 (ed.) *On Metaphor*, Chicago, Chicago U. P.

SAID, Edward W.
1975 *Beginnings*, Nueva York, Basic Books.
1976 «On Repetition», en Fletcher, A. (ed.), *The Literature of Fact. Selected Papers from the English Institute*, Nueva York, Columbia U. P., 141-147.
1978 *Orientalism*, Nueva York, Pantheon.

SAID ARMESTO, Víctor
1908 *La leyenda de Don Juan*, Madrid.

SAMMONS, Jeffrey L.
1977 *Literary Sociology and Practical Criticism*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.

SAMUROVIĆ-PAVLOVIĆ, Liliana
1969 *Les Lettres hispano-américaines au «Mercure de France» (1897-1915)*, Belgrado, Filološki Fakultet.

SARAIVA, António José
s. f. (con O. Lopes) *História da literatura portuguesa*, 2.ª ed., Oporto, Empresa Literária Fluminense.

SCHAJOWICZ, Ludwig
1962 *Mito y existencia*, San Juan, P. R., Eds. de la Torre.

SCHER, Steven P.
1982 «Literature and Music», en Barricelli, J.-P., y Gibaldi, J. (eds.), 225-250.

1984 (ed.) *Literatur und Musik*, Berlín, Erich Schmidt.

SCHLOCKER-SCHMIDT, Hildegard
1961 *Jean-Jacques Ampère*, Munich, Mikrokopie.

SCHMELING, Manfred
1981 (ed.) *Vergleichende Literaturwissenschaft*, Wiesbaden, Athenaion.

SCHOBER, Rita
1970 *Von der wirklichen Welt in der Dichtung*, Berlín, Aufbau-V.

SCHOENE, Albrecht
Véase Henkel, A., 1967.

SCHOLES, Robert E.
1968 (con R. Kellogg) *The Nature of Narrative*, Nueva York, Oxford U. P.

SCHON, P. M.
1954 *Vorformen des Essays in Antike und Humanismus*, Wiesbaden, Steiner.

SCHRIMPF, Hans Joachim
1968 *Goethes Begriff der Weltliteratur*, Stuttgart, Metzler.

SCHROEDER, Klaus-Henning
1967 *Einführung in das Studium des Rumänischen*, Berlín, Schmidt.

SCHULMAN, Ivan A.
1960 «Génesis del Azul Modernista», *Revista Iberoamericana*, XXV, 251-271.

SCHWEIZER, N. R.
1972 *The Ut pictura poesis Controversy in Eighteenth-Century England and Germany*, Frankfurt/Main, Lang.

SCOTT, Clive
1976 «The Limit of the Sonnet: Towards a Proper Contemporary Approach», *RLC*, L, 237-250.

SEBEOK, Thomas A.
1955 (ed.) *Myth*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.
1960 (ed.) *Style in Language*, Cambridge, Mass., MIT P.
1974 *Structure and Texture. Selected Essays in Cheremis Verbal Art*, La Haya, Mouton.
1975 (ed.) *The Tell-Tale Sign. A Survey of Semiotics*, Lisse, Peter de Ridde.

SEGERS, Rien T.
1978 *The Evaluation of Literary Texts. An Experimental Investigation into the Rationalization of Value Judgments with Reference to Semiotics and Aesthetics of Reception*, Lisse, Peter de Ridde.

SEGRE, Cesare
1974 *Le strutture e il tempo*, Turín, Einaudi.
1982 *a* «Contribution to the Semiotics of the Theater», *PT*, I, 4, 39-48.
1982 *b* «Intertestuale-interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti» en Girolamo, C., y Paccagnella (eds.), *La parola ritrovata*, Palermo, Sellerio, 15-28.
1984 *Teatro e romanzo*, Turín, Einaudi.

SEIDLER, Herbert
1973 «Was ist vergleichende Literaturwissenschaft?», *Sitzungsberichte der Oesterr. Akad. der Wissenschaften. Philosophisch-Historische Klasse*, Viena, 284, 4, 3-18.

SELBACH, L.
1886 *Das Streitgedicht in der altprovenzalischen Lyrik*, Marburgo.

SELIG, Karl-Ludwig.
1963 «Emblem Literature: Directions in Recent Scholarship», *YCGL*, XII, 36-41.

SEMPOUX, André
1960 «Trois principes fondamentaux de l'analyse du style», *Revue Belge de Philologie et d'Histoire*, XXXVIII, 809-814.

SERPIERI, Alessandro
1983 «Analisi e psicoanalisi letteraria», en Mariani, F. (ed.), 53-68.

SERRA, Edelweis
1978 *Tipología del cuento literario: textos hispanoamericanos*, Madrid, Cupsa.

SETSCHKAREFF, Wsevolod
1952 *Die Dichtungen Gundulićs und ihr poetischer Stil*, Bonn, Athenäum.

SEZNEC, Jean
1948 *Don Quixote and his French Illustrators* (de la *Gazette des Beaux-Arts*, 173-229), París.
1949 *Nouvelles études sur la Tentation de Saint Antoine*, Londres, Warburg Institute.

1972 «Art and Literature: A Plea for Humility», *NLH*, III, 563-574.
1980 *La Survivance des dieux antiques*, 2.ª ed., París, Flammarion.

SHANNON, Richard S.
Véase Stolz, B. A., 1976.

SHATTUCK, Roger
Véase Arrowsmith, W., 1964.

SHISHKOFF, Serge
Véase Eimermacher, K., 1977.

SIEBURTH, Richard
1978 *Instigations. Ezra Pound and Rémy de Gourmont*, Cambridge, Mass., Harvard U. P.

SILVA CASTRO, Raúl
1959 «El ciclo de lo "azul" en Rubén Darío», *Revista Hispánica Moderna*, XXV, 81-95.

SIMPSON, Joyce G.
1962 *Le Tasse et la littérature et l'art baroques en France*, París, Nizet.

SINGER, A. E.
1965 *The Don Juan Theme, Versions and Criticism: A Bibliography*, Morgantown W. Va., West Virginia U.

SKURA, Meredith Anne
1981 *The Literary Use of the Psychoanalytic Process*, New Haven, Yale U. P.

SMITH, Barbara Herrstein
1978 *On the Margins of Discourse*, Chicago, Chicago U. P.

SMITH, Patrick J.
1970 *The Tenth Muse: A Historical Study of the Opera Libretto*, Nueva York, Knopf.

SOBEJANO, Gonzalo
1967 *Nietzsche en España*, Madrid, Gredos.

SOLMI, Sergio
1978 *Saggi sul fantastico*, Turín, Einaudi.

SOLT, Mary Ellen
1970 *Concrete Poetry*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.

SONNENFELD, Albert
1960 *L'Oeuvre poétique de Tristan Corbière*, París, PUF.

SOPEÑA IBÁÑEZ, Federico
1974 *Música y literatura*, Madrid, Rialp.

SORIA, Andrés
Véase Gallego Morell, A., 1971.

SÖTER, István
1963 (ed.) *La Littérature comparée en Europe orientale*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
1964 (con O. Süpek) *Littérature hongroise, Littérature européenne*, Budapest, Akadémiai Kiadó.
1974 «On the Comparatist Method», *NeoH*, II, 9-30.

SPITZER, Leo
1955 *a* «The "Ode on a Grecian Urn", or Content vs. Metagrammar», *CL*, VII, 203-225.
1955 *b* *Lingüística e historia literaria*, Madrid, Gredos.
1980 Véase Brody, J.

STAIGER, Emil
1956 *Grundbegriffe der Poetik*, Zürich, Atlantis (1.ª ed., 1946).

STALLKNECHT, N. P.
1961 (con H. Frenz) *Comparative Literature: Method and Perspective*, Carbondale, Ill., Southern Illinois U. P.

STAMNITZ, Susanne
1977 *Prettie Tales of Wolues and Sheepe*, Heidelberg, Winter.

STANZEL, Frank K.
1963 *Die typischen Erzählsituationen im Roman*, Viena, Braumüller.
1978 «Second Thoughts on Narrative Situations in the Novel: Towards a Grammar of Fiction», *Novel. A Forum on Fiction*, XI, 247-264.
1979 *Theorie der Erzählung*, Gotinga, Vanderhoeck und Ruprecht.
1981 «Teller-Character and Reflector-Character in Narrative Theory», *PT*, II, 2, 5-15.

STÉGEN, Guillaume
1960 *Essai sur la composition de cinq Epîtres d'Horace*, Namur, Wesmael-Charlier.

STEINER, George
1961 *The Death of Tragedy*, Nueva York, Knopf (reed., 1981, Oxford U. P.).
1971 *Extra-territorial*, Nueva York, Atheneum.
1975 *After Babel*, Nueva York, Oxford U. P.

STEINITZ, Wolfgang
1934 *Der Parallelismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung*, Helsinki.

STEMPEL, Wolf-Dieter
1972 *Texte der russischen Formalisten*, II, Munich, Fink.
1973 Véase Koselleck, R.

STIENNON, Jacques
1965 Véase Lejeune, R.
1973 «Réflexions sur l'étude comparée des arts plastiques et littéraires», en *Approches de l'art. Mélanges d'esthétique et de sciences de l'art offerts à Arsène Soreil*, Bruselas, Renaissance du Livre, 115-124.

STOLZ, Benjamin A.
1976 (con R. S. Shannon) (eds.) *Oral Literature and the Formula*, Ann Arbor, Mich., U. of Michigan.

STRELKA, Joseph P.
1973 (ed.) *Literary Criticism and Sociology*, University Park, Pa., Pennsylvania State U. P.
1978 (ed.) *Theories of Literary Genre*, University Park, Pa., Pennsylvania State U. P.

STRICH, Fritz
1946 *Goethe und die Weltliteratur*, Berna.

STRIEDTER, Jurij
1969 *Texte der russischen Formalisten*, I, Munich, Fink.

STRUVE, Gleb
1955 «Comparative Literature in the Soviet Union, Today and Yesterday», *YCGL*, IV, 1-20.

STYAN, J. L.
1968 *The Dark Comedy*, 2.ª ed., Cambridge, U. P.

SULEIMAN, Susan R.
1980 (con I. Crossman) *The Reader in the Text*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1983 *Le Roman à thèse ou l'autorité fictive*, París, PUF.

SÜPEK, Otto
Véase Söter, I., 1964.

SWANSON, J. W.
Véase Foster, L., 1970.

SZABOLCSI, Miklós
1969 «L'avant-garde littéraire et artistique comme phénomène international», *Proceedings V*, 317-334.
1980 «La renaissance des méthodes historiques et la littérature comparée», *Proceedings VIII*, II, 469-473.

SZEGEDY-MASZÁK, Mihály
1979 «One of the Basic Concepts of Research in Historical Poetics in Hungary: Repetition», en Oldmark, J. (ed.), *Language, Literature and Meaning*, Amsterdam, Benjamins, 361-417.

SZONDI, Peter
1956 *Theorie des modernen Dramas*, Suhrkamp.
1964 *Versuch über das Tragische*, 2.ª ed., Frankfurt/Main, Insel.

TASSONI, Luigi
1981 (ed.) *Studi sulla poesia dialettale del Novecento*, Catanzaro, Assessorato P. I. e Cultura.

TEESING, H. P. H.
1949 *Das Problem der Perioden in der Literaturgeschichte*, Groninga.
1963 «Literature and the Other Arts», *YCGL*, XII, 27-35.

TERRASSE, Jean
1977 *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montreal, Université de Québec.

TEXTE, Joseph
1895 *Jean-Jacques Rousseau et les origines du cosmopolitisme littéraire*, París.
1898 «L'Histoire comparée des littératures», en *Études de littérature européenne*, París, 1-24.

THIBAUDET, Albert
1938 *Réflexions sur le roman*, París.

THOMSON, Patricia
1964 *Sir Thomas Wyatt and his Background*, Stanford, Cal., Stanford U. P.

THORPE, James
1967 (ed.) *Relations of Literary Study: Essays on Interdisciplinary Contributions*, Nueva York, MLA.

TODOROV, Tzvetan
1965 *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes*, París, Seuil.
1969 *Grammaire du Décaméron*, La Haya, Mouton.
1970 *Introduction à la littérature fantastique*, París, Seuil.
1971 *Poétique de la prose*, París, Seuil.
1976 «The Origin of Genres», *NLH*, VIII, 159-170.
1981 *Mikhail Bakhtine: le principe dialogique*, París, Seuil.

TÓKEI, Ferenc
1971 *Genre Theory in China from the IIId to the VIth Centuries*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

TORBARINA, Josip
1967 «A Great Forerunner of Shakespeare», *Studia Romanica et Anglica Zograbiensa*, XXIV, 5-21.

TORRE, Guillermo de
1956 «Goethe y la literatura universal», en *Las metamorfosis de Proteo*, Buenos Aires, Losada, 278-289.
1957 «Ortega, teórico de la literatura», *Papeles de Son Armadans*, 19, 22-49.
1962 *La aventura estética de nuestra edad*, Barcelona, Seix Barral.

TOURY, Gideon
1980 *In Search of a Theory of Translation*, Tel Aviv, Porter Institute.

TRIMPI, Wesley
1973 «The Meaning of Horace's *ut pictura poesis*», *Journal of the Warburg and Courtauld Institute*, XXXVI, 1-34.

TROGRANČIČ, Franjo
1953 *Storia della letteratura croata*, Roma, Studium.

TROUSSON, Raymond

1964 *Le Mythe de Prométhée dans la littérature européenne*, 2 volúmenes, Ginebra, Droz.

1965 *Un Problème de littérature comparée: les études de thèmes*, París, Lettres Modernes.

1980 «Les études des thèmes hier et aujourd'hui», *Proceedings VIII*, II, 499-503.

UBERSFELD, Anne

1978 *Lire le théâtre*, París, Eds. Sociales.

UHLIG, Claus

1982 *Theorie der Literarhistorie*, Heidelberg, Winter.

ULRICH, Carolyn F.

Véase Hoffman, F. J., 1946.

URRUTIA, Jorge

1983 *Reflexión de la literatura*, Sevilla, Universidad.

USPENSKI, Boris A.

Véase Lotman, J. M., 1975.

VAJDA, György M.

1964 «Essai d'une histoire de la littérature comparée en Hongrie», en Sötér, I., y Süpek, O. (ed.), 525-588.

1968 «Goethes Anregung zur vergleichenden Literaturbetrachtung», *Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae*, X, 3-4, 211-238.

VALDÉS, Mario

1982 *Shadows in the Cave: A Phenomenological Approach to Literary Criticism Based on Hispanic Texts*, Toronto, U. of Toronto P.

VAN DAM, C. F. A.

1927 «Lope de Vega y el neerlandés», *Revista de Filología Española*, XIV, 282-286.

VAN DEN BROECK, Raymond

Véase Holmes, J., 1978.

VAN TIEGHEM, Paul

1951 *La Littérature comparée*, 4.ª ed., París, Colin (1.ª ed., 1931).

VAUTHIER, Gabriel

1913 *Villemain (1790-1870)*, París.

VEIT, Walter
1963 «Toposforschung- ein Forschungsbericht», *Deutsche Viert. f. Literarturw. u. Geistesgeschichte*, XXXVII, 120-163.
1983 «The Topoi of the European Imagining of the Non-European World», *Arc*, XVIII, 1-23.

VERSINI, Laurent
1979 *Le Roman épistolaire*, París, PUF.

VICKERS, Brian
1973 *Comparative Tragedy*, Londres, Longman.

VICKERY, John B.
1966 (ed.) *Myth and Literature*, Lincoln, Neb., U. of Nebraska P.

VIËTOR, Karl
1931 «Probleme der literarischen Gattungsgeschichte», *Deutsche Viert. f. Literaturw. u. Geistesgeschichte*, IX, 425-447 (reed. en *Geist und Form*, Berna, Francke, 1952; abrev. en *Poé*, 1977, 32, 490-506).

VILDOMEC, Véroboj
1963 *Multilingualism*, Leiden, Sythoff.

VILLANUEVA, Darío
1977 *Estructura y tiempo reducido en la novela*, Valencia, Bello.

VISCARDI, Antonio
1948 *et al.* (eds.) *Letterature comparate*, Milán.

VITIELLO, Ciro
1984 *Teoria e tecnica dell'avanguardia*, Milán.

VIVAS, Eliseo
1953 (con M. Krieger) (eds.) *The Problems of Aesthetics*, Nueva York, Rinehart.

VOISINE, Jacques
1976 «Racine et Shakespeare, ou la naissance de l'opéra anglais (*Dido and Aeneas*)», *RLC*, L, 49-68.

VOSSLER, Karl
1928 «Nationalliteratur und Weltliteratur», *Zeitwende*, IV, I, 193-204.

VOWLES, Richard B.
1956 *Drama Theory: a Bibliography*, Nueva York, Public Library

(del *Bulletin of the New York Public Library*, LIX, 1955, 412-428).

WAIS, Kurt
1936 *Symbiose der Künste*, Stuttgart.

WALDAPFEL, József
1968 *A travers siècles et frontières. Études sur la littérature hongroise et la littérature comparée*, Budapest, Akadémiai Kiadó.

WALTHER, Hans
1920 *Das Streitgedicht in der lateinischen Literatur des Mittelalters*, Munich.

WALZEL, Oskar
1912 *Deutsche Romantik*, Leipzig.
1917 *Wechselseitige Erhellung der Künste*, Berlín.

WANG, Ching-hsien
1974 *The Bell and the Drum. Shih Ching as Formulaic Poetry in an Oral Tradition*, Berkeley, Cal., U. of California P.
1975 «Toward Defining a Chinese Heroism», *Journal of the American Oriental Society*, 95, 25-35.

WARNING, Rainer
1975 (ed.) *Rezeptionsästhetik*, Munich, Fink.

WARNKE, Frank J.
1972 *Versions of the Baroque*, New Haven, Yale U. P.

WATSON, Burton
1962 *Early Chinese Literature*, Nueva York, Columbia U. P.

WATT, Ian
1957 *The Rise of the Novel*, Berkeley, Cal., U. of California P.

WEHRLI, Max
1941 «Der historische Roman», *Helicon*, III, 89-109.

WEIGHTMAN, John
1973 *The Concept of the Avant-Garde*, Londres, Alcove.

WEIMANN, Robert
1971 *Literaturgeschichte und Mythologie*, Berlín, Aufbau-V.

WEINBERG, Bernard
1961 *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, 2 vols., Chicago, Chicago U. P.

WEINREICH, Uriel
1963 *Languages in Contact*, La Haya, Mouton.

WEINSTEIN, Leo
1967 *The Metamorphoses of Don Juan*, Nueva York, AMS.

WEINTRAUB, Wiktor
1969 «The Latin and the Polish Kochanowski: The Two Faces of a Poet», *Proceedings V*, 663-670.

WEISGERBER, Jean
1966 «Examen critique de la notion de nationalisme et de quelques problèmes qu'elle soulève en histoire littéraire», *Proceedings IV*, I, 218-228.
1968 *Faulkner et Dostoïevsky*, Bruselas, Presses Universitaires.
1978 *L'Espace romanesque*, Lausanne, L'Age d'Homme.

WEISINGER, Herbert
1953 *Tragedy and the Paradox of the Fortunate Fall*, East Lansing, Mich., Michigan State College U. P.

WEISSTEIN, Ulrich
1968 *Einführung in die vergleichende Literaturwissenschaft*, Stuttgart, Kohlhammer (trad. ingl., Bloomington, Ind., Indiana U. P., 1974; trad. española:
1975 *a* *Introducción a la Literatura comparada*, tr. M. T. Piñel, Madrid, Planeta).
1975 *b* «Influences and Parallels. The Place and Function of Analogy Studies in Comparative Literature», en Allemann, B., y Koppen, E. (eds.), *Teilnahme und Spiegelung. Festschrift für Horst Rüdiger...*, Berlín, De Gruyter, 593-609.
1977 «Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Musik: ein Arbeitsgebiet der Komparatistik?», *NeoH*, V, 1, 93-123.
1978 «Verbal Paintings, Fugal Poems, Literary Collages and the Metamorphic Comparatist», *YCGL*, XXVIII, 7-16.
1981 *Vergleichende Literaturwissenschaft. Erster Bericht: 1968-1977*, Berna, «Jahrbuch für Internationale Germanistik», C, 2.
1982 «Bibliography of Literature and the Visual Arts», *Comparative Criticism*, IV, 324-334.

WEITZ, Morris

1970 «Genre and Style», en *Perspectives in Education, Religion, and the Arts*, Albany, N. Y., State U. of N. Y. P., ed. H. E. Kiefer y M. K. Munitz, 183-218.

WELLEK, René

1941 «Periods and Movements in Literary History», *English Institute Annual. 1940*, Nueva York, 79-93.

1947 «Six Types of Literary History», *English Institute Essays. 1946*, Nueva York, 107-126.

1955 ss. *A History of Modern Criticism: 1750-1950*, 4 vols., New Haven, Yale U. P.

1956 (con A. Warren) *Theory of Literature*, 3.ª ed., Nueva York, Harcourt, Brace (1.ª ed., 1949).

1963 *Concepts of Criticism*, ed. S. G. Nichols, Jr., New Haven, Yale U. P.

1966 «Literature, Fiction and Literariness», *Proceedings IV*, I, 19-25.

1970 *Discriminations*, New Haven, Yale U. P.

1973 «The Fall of Literary History», en Koselleck, R., y Stempel, W.-D. (eds.), 427-440.

WHEELWRIGHT, Philip

1954 *The Burning Fountain*, Bloomington, Ind., Indiana U. P.

WHITE, Hayden

1973 *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Baltimore, Johns Hopkins U. P.

WIESE, Benno von

1963 *Novelle*, Stuttgart, Metzler (6.ª ed., 1975).

WILLIAMS, Raymond

1973 *The Country and the City*, Londres, Chatto and Windus.

1977 *Marxism and Literature*, Oxford, U. P.

WILLIS, Raymond S.

1953 *The Phantom Chapters of the Quijote*, Nueva York, Hispanic Institute.

WILSS, Wolfram

1977 *Ueberstezungswissenschaft*, Stuttgart, Klett.

WIMSATT, W. K.

1954 *The Verbal Icon*, Lexington, Ky., Kentucky U. P.

1972 (ed.) *Versification*, Nueva York, M. L. A.

WITKE, Charles
1971-72 «Comparative Literature and the Classics: East and West», *TaR*, II-III, 11-16.

WONG, Tak-Wai
1978 «Period Style and Periodization: A Survey of Theory and Practice in the Histories of Chinese and European Literatures», *New Asia Academic Bulletin*, I, 45-69.

WYTRZENS, Günther
1969 «Das Deutsche als Kunstmittel bei Marina Cvetaeva», *Wiener Slavistisches Jahrbuch*, XV, 57-70.

YAHALOM, Shelly
1981 «Le système littéraire en état de crise. Contacts inter-systémiques et comportement traductionnel», *PT*, II, 4, 143-160.

YIP, Wai-lim
1969 *Ezra Pound's Cathay*, Princeton, N. J., Princeton U. P.
1975-76 «The Use of "Models" in East-West Comparative Literature», *TaR*, VI-VII, 109-126.
1976 *Chinese Poetry*, Berkeley, Cal., California U. P.

YLLERA, Alicia
1974 *Estilística poética y semiótica literaria*, Madrid, Alianza.
1981 «La autobiografía como género renovador de la novela: *Lazarillo, Guzmán, Robinson, Moll Flanders, Marianne y Manon*», *1616*, IV, 163-192.

YU, Anthony C.
1974 «Problems and Prospects in Chinese-Western Literary Relations», *YCGL*, XXIII, 47-53.
1983 «The Literary Examples of Religious Pilgrimage: the *Commedia* and *The Journey to the West*», *History of Religions*, XXII, 202-230.

YUAN, Heh-hsiang
1980 «East-West Comparative Literature: An Inquiry into Possibilities», en Deeney, J. J. (ed.), 1-24.

ZAVALA, Antonio
1964 *Bosquejo de historia del bersolarismo*, San Sebastián, Auñamendi.

ZHIRMUNSKI, V. M.
Véase Zirmunskij, V. M.

ZIEGENGEIST, Gerhard
1968 (ed.) *Aktuelle Probleme der vergleichenden Literaturforschung*, Berlín, Akademie-V.

ZIRMUNSKIJ, V. M.
1961 *Vergleichende Epenforschung*, Berlín, Akademie-V.
1965 «Syntaktischer Parallelismus und rhytmische Bindung im alttürkischen epischen Vers», en *Beiträge zur Sprachwissenschaft, Volkskunde und Literaturforschung, Wolfgang Steinitz zum 60. Geburtstag...*, Berlín, Akademie-V.
1967 «On the Study of Comparative Literature», *Oxford Slavonic Papers*, XIII, 1-13.
1969 *a* «Les courants littéraires en tant que phénomènes internationaux», *Proceedings V*, 3-21.
1969 *b* (con N. K. Chadwick) *Oral Epics of Central Asia*, Cambridge, U. P.

ZMEGAČ, Viktor
1970 (ed.) *Marxistische Literaturkritik*, Bad Homburg, Athenäum.

ZUBIRÍA, Ramón de
1955 *La poesía de Antonio Machado*, Madrid, Gredos.

ZUMTHOR, Paul
1983 *Introduction à la poésie orale*, París, Seuil.

ÍNDICE DE AUTORES Y DE TEMAS

ÍNDICE

La Literatura Comparada, que explora desde los géneros hasta los movimientos artísticos, pasando por los temas y las formas en sus variadas metamorfosis, tiene un único y gran anhelo: el de superar las fronteras nacionales para, como aspiraba Goethe, poder por fin soñar con una «literatura del mundo». Así, el comparatista, consciente de las tensiones entre lo local y lo universal, o, lo que es lo mismo, ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO, descubre y confronta las creaciones producidas en los más dispares y dispersos lugares y momentos, para mejor apreciar sus valores y disfrutar de ellos. Y es que sólo si se conoce lo diverso puede hablarse de lo uno.

ENTRE LO UNO Y LO DIVERSO no es sólo el tratado más importante sobre Literatura Comparada que existe en el mundo de habla hispana, sino también la obra en la que CLAUDIO GUILLÉN ha volcado con mayor pasión su sabiduría de gran humanista. Nadie mejor que él para narrar la historia de la disciplina, nacida a comienzos del siglo XIX, para adentrar a los lectores en las cuestiones más acuciantes de la materia y después desplegar ante ellos, como un malabarista, las múltiples riquezas de la literatura.

